
HORIZONTE ACADÉMICO
Análisis de la obra de
Woody Allen
Un acercamiento desde las ciencias sociales y humanas
Coords.
Santiago Mayorga Escalada
Sheila López-Pérez
EGREGIUS
ediciones

Análisis de la obra de Woody Allen. Un acercamiento desde las ciencias sociales y humanas



ANÁLISIS DE LA OBRA DE

WOODY ALLEN

UN ACERCAMIENTO DESDE
LAS CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS

Coords.

Santiago Mayorga Escalada
Sheila López-Pérez



ANÁLISIS DE LA OBRA DE WOODY ALLEN. UN ACERCAMIENTO DESDE LAS CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS

Ilustración de la cubierta: IA
Maquetación: Francisco Anaya Benítez

Sevilla – 2024

N.º 33 de la colección Horizonte Académico
Primera edición, 2024

ISBN: 978-84-1177-103-0

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. WOODY ALLEN, EL EURÍPIDES MODERNO............... 9

SANTIAGO MAYORGA ESCALADA
SHEILA LÓPEZ-PÉREZ

CAPÍTULO I. COMUNICACIÓN DE MARCA TERRITORIO
EN LA FILMOGRAFÍA DE WOODY ALLEN 13

SANTIAGO MAYORGA ESCALADA

CAPÍTULO II. EL GIRO MORAL DE LAS PELÍCULAS
DE WOODY ALLEN TRAS LAS ACUSACIONES QUE RECIBIÓ
EN LOS AÑOS NOVENTA 27

SHEILA LÓPEZ-PÉREZ

CAPÍTULO III. APROXIMACIÓN A UNA ESTÉTICA
DE LO COTIDIANO EN EL CINE DE WOODY ALLEN............................... 41

SARA UMA RODRÍGUEZ VELASCO

CAPÍTULO IV. WOODY ALLEN Y LA NOSTALGIA ENTRE LAS DOS
ORILLAS DEL SENA: LA REPRESENTACIÓN DE LA *VILLE LUMIÈRE*
EN *MIDNIGHT IN PARIS*.. 57

RICARDO GÓMEZ LAORGA

CAPÍTULO V. WOODY ALLEN: DE PROFESIÓN, HISTORIADOR........... 71

FERNANDO DE FELIPE
IVÁN GÓMEZ GARCÍA

CAPÍTULO VI. DIVERSAS FORMAS DE VIOLENCIA:
EXAMEN DE LAS OBRAS DE WOODY ALLEN.. 87

REINALDO BATISTA CORDOVA

CAPÍTULO VII. ANÁLISIS DE LA PARADOJA SURGIDA ENTRE
WOODY ALLEN Y SU IDENTIDAD JUDÍA 103

MIGUEL GRIJALBA UCHE

CAPÍTULO VIII. *IN GIRUM IMUS NOCTE*: FLANEURISMO,
CIENCIA Y MAGIA EN *SOMBRAS Y NIEBLA*... 119

ANTONIO CASTILLO ÁVILA
MARTA SÁNCHEZ VIEJO

CAPÍTULO IX. WOODY ALLEN Y SU INCURSIÓN
EN EL CINE MUSICAL 133

LUISA MORENO CARDENAL

CAPÍTULO X. *A PROPÓSITO DE CINE.* WOODY ALLEN
Y SUS IDEAS SOBRE EL OFICIO DE DIRIGIR PELÍCULAS 149

J. JULIÁN VÁZQUEZ ROBLES

CAPÍTULO XI. WOODY ALLEN, LECTOR DE DOSTOIEVSKI.
FILMANDO LA NATURALEZA DEL CRIMEN PERFECTO 163

ADOLFO LÓPEZ NOVAS

CAPÍTULO XII. "TO SILS-MARIA WITH LOVE". ECOS DE NIETZSCHE
EN LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA DE WOODY ALLEN.......... 176

VALENTÍN NAVARRO CARO

WOODY ALLEN, EL EURÍPIDES MODERNO

Woody Allen es uno de esos personajes públicos tan prolíferos como controvertidos. En efecto, podríamos argumentar que los creadores siempre han tenido un porcentaje bastante alto de ambos ingredientes y que es precisamente su ausencia de moderación, es decir, su exceso de genio y de controversia, lo que les convierte en genios. Esta evidencia es la que permea en las películas del cineasta neoyorkino y, sobre todo, en los temas que las componen, y que recogemos en este monográfico: la ambigüedad moral, la incapacidad para buscar sentido a la vida, la falta de control sobre el propio destino, las raíces religiosas que nos gobiernan, los fantasmas internos y un largo etcétera.

En este sentido, nos gustaría hacer una breve referencia al dilema de Eurípides para contextualizar nuestro punto de vista del autor que orquesta esta obra colectiva. El dilema de Eurípides, una metáfora basada en las obras del dramaturgo griego, describe situaciones en las que los personajes se enfrentan a decisiones difíciles o moralmente ambiguas, donde no hay una opción claramente correcta o incorrecta. Estas decisiones suelen poner en conflicto valores como la conciencia, la justicia, la verdad, el duelo, el amor o la lealtad. Su resolución es siempre trágica en un sentido etimológico: trágica no por desembocar en la catástrofe, sino por tener que renunciar a una parte muy importante de lo deseado.

Fácilmente podemos descubrir que este dilema es el que vertebra no solo la vida de los personajes de las películas de Allen, sino su propia vida en particular. ¿Cómo, si no, podría plasmar con tal magnificencia dichos conflictos existenciales en sus filmes? Un gran creador no es aquel que logra inventar narrativas excelsas, sino el que consigue plasmar, de un modo relativamente claro, su propia problemática existencial en sus obras. Así las cosas, la obra del neoyorkino aparece como una de las más interesantes y fértiles trayectorias de los últimos 50 años.

Dentro de esta monografía encontrarán un acercamiento, a través de

variados y ecléticos artículos, al estudio de la prolija obra del director, actor, músico y escritor neoyorkino. Este acercamiento se llevará a cabo desde un prisma tan plural como son las ciencias sociales y humanas, campo de estudio de los autores aquí reunidos, partiendo de disciplinas como la filosofía, la comunicación, la psicología, las artes, la ciencia política, la sociología, la historia, la antropología, la educación y un largo etcétera. Se trata de un tema de sumo interés que, desde una perspectiva social y humana eminentemente multidisciplinar, busca presentar un avance en el conocimiento de la materia de estudio.

Esta obra colectiva se compone de trece capítulos: Woody Allen, el Eurípides moderno (Santiago Mayorga Escalada, Sheila López-Pérez); Comunicación de marca territorio en la filmografía de Woody Allen (Santiago Mayorga Escalada); El giro moral de las películas de Woody Allen tras las acusaciones que recibió en los años 90 (Sheila López-Pérez); Aproximación a una estética de lo cotidiano en el cine de Woody Allen (Sara Uma Rodríguez Velasco); Woody Allen y la nostalgia entre las dos orillas del Sena: la representación de la Ville Lumière en Midnight in Paris (Ricardo Gómez Laorga); Woody Allen: de profesión, historiador (Fernando de Felipe, Iván Gómez García); Diversas formas de violencia: examen de las obras de Woody Allen (Reinaldo Batista Cordova); Análisis de la paradoja surgida entre Woody Allen y su identidad judía (Miguel Grijalba Uche); In Girum Imus Nocte: Flaneurismo y magia en Sombras y niebla (Antonio Castillo Ávila, Marta Sánchez Viejo); Woody Allen y su incursión en el cine musical (Luisa Moreno Cardenal); A propósito de cine. Woody Allen y sus ideas sobre el oficio de dirigir películas (J. Julián Vázquez Robles); Woody Allen, lector de Dostoievski. Filmando la naturaleza del crimen perfecto (Adolfo López Novas); "To Sils-Maria with Love". Ecos de Nietzsche en la producción cinematográfica de Woody Allen (Valentín Navarro Caro).

Santiago Mayorga Escalada
Universidad Isabel I

Sheila López-Pérez
Universidad Isabel I

No sirvo para la vida, sólo valgo para el arte y para divertir a la gente

WOODY ALLEN

COMUNICACIÓN DE MARCA TERRITORIO EN LA FILMOGRAFÍA DE WOODY ALLEN

SANTIAGO MAYORGA ESCALADA
Universidad Isabel I

1. INTRODUCCIÓN

Acercarse a la figura de Woody Allen, así como al análisis de su obra filmográfica, supone un enorme reto. Primero por lo prolífico de su dilatada carrera. Y segundo, por lo rico, diverso y complejo que supone entender la producción de obras del director neoyorquino en su conjunto.

En 'Conversaciones con Woody Allen', Eric Lax (2024, p.18) recoge una autodefinición del director que, en relación con su obra 'Sueños de seductor' ('*Play it again, Sam*') apunta que;

> Casi toda mi obra es autobiográfica y aún así se ve tan exagerada y distorsionada que la encuentro más cercana a la ficción que a otra cosa. Al igual que el personaje de *Sueños de seductor*, no soy un ser social. No saco gran cosa del resto del mundo. Ojalá me diera por salir más y relacionarme, porque podría escribir cosas mejores. Pero me veo incapaz.

Es imprescindible conocer la figura Woody Allen, sus inquietudes y sus fobias, sus filias y sus obsesiones, para lograr entender parte del desarrollo de su obra. Teniendo en cuenta, además, que se trata de un artística intrincado que, más allá de cuestiones prácticamente atávicas que se conforman como un hilo conductor constante a lo largo de sus películas, ha sabido trabajarse como un artista camaleónico: guion, dirección, realización, música, dirección artística y fotográfica, etc.

Los devaneos del director norteamericano con el arte, la comunicación y la publicidad a lo largo de sus obras han sido constantes, formando parte de ese equilibrio que pende de un hilo entre el *underground* y el

mainstream. Dirigido de forma magistral, con una batuta que ha logrado fusionar estos dos mundos supuestamente antagónicos, absorbidos por un bien mayor que es la vida y los problemas cotidianos, elevados a la categoría de neuróticos, que tienen las personas. Donde el destino, la suerte y el azar son, como la vida misma, un ingrediente más dentro de la fórmula de éxito que forma parte del universo del director neoyorquino.

Más allá de análisis profundos sobre la obra de Woody Allen desde la perspectiva de las Ciencias de la Comunicación que en su mayoría ya existen, tanto desde una perspectiva técnica como desde otra más relativa a la narrativa, este artículo pretende arrojar un pequeño destello de luz sobre una obra que siempre ha vivido sobre el foco mediático, de la crítica, académico, etc. Es por ello que la elección temática se ha decantado, después de realizar una basta búsqueda de temas ya trabajados, por la originalidad desde un punto específico: el uso de la marca territorio en su filmografía.

Este tema no sólo tiene que ver con el poder que Woody Allen le ha otorgado a su ciudad en gran parte de sus obras, sino que ha sido capaz de dar vida a múltiples ciudades y emplazamientos geográficos hasta convertirlos en un elemento fundamental del reparto dentro de sus películas. Esta tarea ha generado un alto valor añadido, más allá del séptimo arte, para las ciudades (y diversas marcas de territorio) que han sido parte de las obras del director neoyorquino. A esta actividad se le conoce como *place branding*.

El alcalde de Rio de Janeiro apuntó que daría todo lo que Woody Allen quisiera para que filmara en su ciudad (Karavatzis, Giovanardi, & Lichrou, 2017). En '*Vicky Cristina Barcelona*' el director retrata dos realidades duales del barrio, pero, en definitiva, supone un foco de proyección global de Barcelona hacia el resto del mundo (Rius, 2014). Martin y Hellín (2015) hacen referencia al poder de directores como Woody Allen o Martin Scorsese para, a través de sus obras, potenciar las marcas de territorio. A este respecto, Inés Tazón (2016) afirmaba que:

> Allen se convertía, de esta manera, en un excelente promotor turístico, pues lograba reflejar la cara bonita de todas las ciudades. Un perfil que solía coincidir, independientemente de que la ciudad se encontrase en España,

Francia o Italia. Los filmes recogían un alto nivel social, una vida urbana rica en eventos, comidas sugerentes, amplias opciones de ocio… Eran todas ciudades distintas, pero al mismo tiempo eran una única ciudad, pues compartían elementos de lo que se supone la vida urbana idealizada por el espectador.

2. OBJETIVOS

De acuerdo con la información de contexto establecida en el punto de introducción, se genera un objetivo general que dará sentido y coherencia a la presente investigación:

- Determinar el peso que tiene el uso de marcas territorios dentro de la filmografía de Woody Allen.

Junto con el objetivo general, surge la necesidad de incorporar una serie de objetivos secundarios que enriquecerán la obtención de la información relevante necesaria para generar una argumentación sólida que dé respuesta al objetivo general. Los objetivos secundarios son los siguientes:

- Delimitar el concepto de marca territorio.
- Identificar el rango temporal del estreno de las películas que forman parte de la filmografía de Woody Allen.
- Analizar el grado de aparición de marcas territorio a lo largo de los títulos y las sinopsis de las películas que forman parte de la filmografía de Woody Allen.
- Conocer el tipo de marcas territorio que aparecen en las películas de la filmografía de Woody Allen.

3. MARCO TEÓRICO

La disciplina encargada de alinear todos los elementos y acciones que forman parte del proceso para la gestión estratégica de una marca es enormemente compleja. A esta circunstancia hay que añadir la confusión atávica existente a la hora de acercarse al fenómeno. Esta problemática se reproduce, a su vez, a la hora de identificar elementos clave que son parte indisoluble del proceso. Dada la situación, se realizará una

amalgama teórica cimentada a través del reconocimiento de los principales ítems de la disciplina gracias al ejercicio de revisión bibliográfica de expertos.

3.1. Comunicación de marcas (*branding*)

Para delimitar el concepto, desde una visión holística e integral de tipo estratégico e interdisciplinar, evitando así reduccionismos endémicos, especialmente aquellos centrados en cuestiones puramente estéticas, se recurre a una visión compartida por diferentes autores: (Aaker, Joachimsthaler, del Blanco & Fons, 2005); (Velilla, 2012); (Keller, Parameswaran, & Jacob, 2011); (Costa, 2013); (AEBRAND, 2022); (Elliott, Rosenbaum, Percy, & Pervan, 2015); (Ayestarán, 2016); (Benbunan, Knapp, & Scheier, 2019); (Llorens, 2019).

De acuerdo con esta perspectiva integradora de expertos profesionales y académicos, podría definirse la comunicación de marcas como un proceso holístico de naturaleza eminentemente estratégica y multidisciplinar que, con un propósito a largo plazo, logra integrar y alinear todas las decisiones, acciones y elementos que dan forma a la marca, conectándola con sus públicos a través de una experiencia única y relevante que le dota de valor añadido con respecto a sus competidores dentro del sector donde opera

Los elementos principales que debe cumplir cualquier proceso de *branding* son:

- Proceso holístico de gestión estratégica integral (Aaker, Joachimsthaler, Del Blanco & Fons, 2005).
- Ámbito profesional específico (Stalman, 2014).
- Adaptación al presente, predicción del futuro (Benavides, 2017).
- Posicionamiento único y generación de valor añadido (Aaker, 2012).
- Coherencia, constancia y consistencia (Keller, Parameswaran & Jacob, 2011).

- Gestión de la arquitectura y el portfolio de marcas (Kapferer, 2012).
- Proceso cíclico de gestión: análisis, construcción, implementación y medición (Bjerre, Heding, & Knudtzen, 2020).

Es tan importante tener conciencia propia de ser una marca, como entender la necesidad de profesionalizar la dirección estratégica del proceso.

3.2. Marca territorio (*place branding*)

La marca territorio, o *place branding*, se entiende como el proceso de construcción y gestión de una marca asociada a un lugar. Este trabajo de *branding* comienza a aparecer de forma recurrente a mediados de la década de los noventa del siglo XX, pero no es hasta el comienzo del siglo XXI cuando se conforma como una disciplina específica.

La primera variable a tener en cuenta a la hora de realizar un acercamiento a la marca territorio es comprender que, como cualquier otro agente susceptible de convertirse en marca, tiene una intención comercial (más allá de las dimensiones culturales y/o sociales que también pueda contener la identidad de una marca territorio):

> «Las denominaciones de origen se han constituido en los últimos tiempos en un instrumento de indudable poder económico, pues pueden actuar como catalizador de sinergias, que permitan anclar la producción al territorio, con los beneficios que ello conlleva» (Cruz, Ruiz, & Zamarreño, 2017: 75).

Desde el análisis etimológico, ocurre una disfunción entre la terminología anglosajona y la española. Ambas no encajan. Esta cuestión dificulta la delimitación del término territorio. Jenkins (2005) señala que el concepto espacio se utiliza con connotaciones vinculadas a una localización física, mientras que los términos lugar y territorio se usan en relación con unos determinados atributos. Aglutinar el concepto de espacio geográfico es uno de los aspectos sobre los que la etimología en torno a la marca territorio debe trabajar, teniendo en cuenta la imposibilidad de poder monopolizar la identidad y la representatividad de todo un emplazamiento (Cruz, Ruiz & Zamarreño, 2017).

Chias (2004) indica que, ligada a la marca territorio, aparece el

desarrollo de una marca turística que soporta la creación de productos y servicios relacionados con ella. La necesidad de potenciar y promocionar el turismo, con un claro posicionamiento frente a la diferenciación de otras ofertas semejantes, ha llevado a desarrollar estrategias de marketing asociadas directamente con los territorios (Kotler & Gertner, 2002); (González Oñate & Martínez Bueno, 2013).

El concepto de marca territorio puede concebirse desde dos puntos de vista distintos (Huertas, 2011): como marca de destino (*destination brand*), que haría referencia únicamente al ámbito turístico; o como marca territorio (*place brand*), que posee un alcance más amplio y holístico, incluyendo ámbitos tan dispares como el turístico, inversionista, comercial, residencial, cultural, urbano, arquitectónico, estudiantil, social, musical, gastronómico, icónico, etc.

El objetivo del *place brand*ing es comunicar los atractivos del territorio, no tan sólo entendido como un lugar turístico a visitar sino también como importante centro de negocio y comercio, así como un lugar atractivo y cómodo donde trabajar, vivir, hacer negocios, disfrutar de su oferta cultural, estudiar, etc. (Alameda & Fernández, 2012).

De acuerdo con todas estas variables, a la hora de acotar el concepto de *place brand* hay que tener en cuenta que un territorio es susceptible de ser delimitado desde coordenadas que son puramente físicas, hasta otros atributos de tipo esencialmente intangible (Kotler y Gertner, 2002). El territorio, por tanto, no es un fenómeno limitado sólo espacialmente, sino que cuenta con un discurso que genera significados, lo que influye y organiza tanto las acciones de los visitantes (públicos externos) como las concepciones de los residentes locales (Govers & Go, 2009).

Caligiuri y Baquero (2019) entienden que la marca territorio expresa el conjunto de valores sobre los que se construye una promesa diferenciada, tanto internacionalmente como en el interior del propio territorio.

En definitiva:

> La marca de destino tratará de aglutinar aquellas características que le son propias a una zona geográfica y que mejor la identifican y, sobre todo, diferencian del entorno. [...]`se deberá crear esa marca mediante la asociación de un conjunto de valores a un lugar determinado, posicionándolo

> adecuadamente y generando lazos emocionales positivos entre el turista y el destino. [...] La marca territorio es algo más que una marca de destino puesto que debe servir para comunicar beneficios más allá de los estrictamente turísticos (centro de negocios, centro de estudios, comercial...) y para constituirse en un factor decisivo del desarrollo social, cultural y económico de un lugar (González Oñate & Martínez Bueno, 2013: 119-120).

Las marcas territorio, a través del proceso de planificación estratégica destinado a su comunicación, forman una robusta relación de intereses que tiende a desembocar en la gestión de múltiples significados de naturaleza tangible e intangible (cognitivos, identitarios, icónicos, experienciales, físicos y funcionales).

4. METODOLOGÍA

La investigación utiliza la herramienta metodológica del análisis de contenido de tipo cuantitativo. Se trata de una técnica que, mediante procedimientos sistemáticos y objetivos, permite describir el contenido de los mensajes e inferir conocimientos relativos a sus condiciones de producción o recepción (Bardin, 2002).

Siguiendo el proceso establecido por Piñuel Raigada (2002) para el desarrollo de un análisis de contenido y, con el fin de dar respuesta a los objetivos planteados al inicio de la investigación, se establecen una serie de variables (medibles y objetivables) de tipo '*ad hoc*'. A través de la revisión documental y el contraste de fuentes para la verificación de la información a través de medios especializados (Fotogramas, Filmin, SensaCine, Filmaffiniti, y eCartelera), se obtiene la filmografía de Woody Allen como director de cine. Se estudiará el título y la sinopsis oficial de cada una de las películas, registrando si aparece (o no9 alguna marca territorio en ellas. Este trabajo individualizado quedará registrado en una ficha de análisis.

Las variables del estudio son las siguientes:

- Película. Registro del título de la película analizada.
- Año y década. Registro del año de estreno de la película analizada, así como de la década a la que pertenece.

- Título. En esta variable se registra si en el título de la película aparece, o no, alguna marca territorio. También se registra, en caso de que aparezca alguna, el tipo de marca territorio y el nombre de la marca en cuestión.
- Sinopsis. El trabajo de revisión documental permite un análisis de la sinopsis oficial de las películas. En esta variable se registra si aparece alguna marca territorio dentro de la sinopsis de cada película. También se registra, en caso de que aparezca alguna, el tipo de marca territorio y el nombre de la marca en cuestión.
- Aparición de marca territorio. En la última variable de la fina de registro para el análisis de contenido de cada una de las películas de Woody Allen se hace un resumen de las dos variables precedentes, apuntando si existe la aparición o no de alguna referencia a una marca territorio (ya sea en el título y/o en la sinopsis).

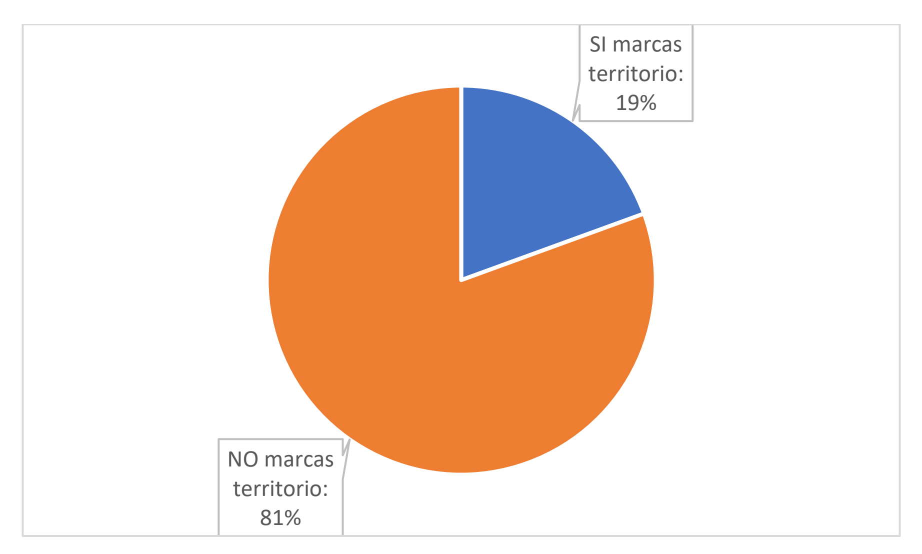
El proceso previo al análisis es la constitución de una ficha de registro para cada una de las películas estudiadas.

5. RESULTADOS

En total se han estudiado 51 películas que componen el 100% de la filmografía de Woody Allen como director de cine. La primera película como director fue estrenada en 1966 ('Lily, la tigresa') y la última película registrada en este estudio data del año 2023 ('Golpe de suerte').

En el análisis de los títulos de las películas que ha dirigido Woody Allen aparecen marcas territorio en 14 de ellas (17.5%), frente a 37 (72.5%) en las que no aparecen. La tipología de las marcas territorio que aparecen en los títulos se dividen en tres categorías: marcas de territorio de ciudad (50%), de barrio/distrito (28.6%), y ficticias (21.4%). Las marcas territorio que más aparecen en los títulos de sus películas son (por orden de mayor a menor): Nueva York, Broadway y Manhattan.

FIGURA 1. Aparición de marcas territorio en los títulos de las películas de la filmografía (como director) de Woody Allen.

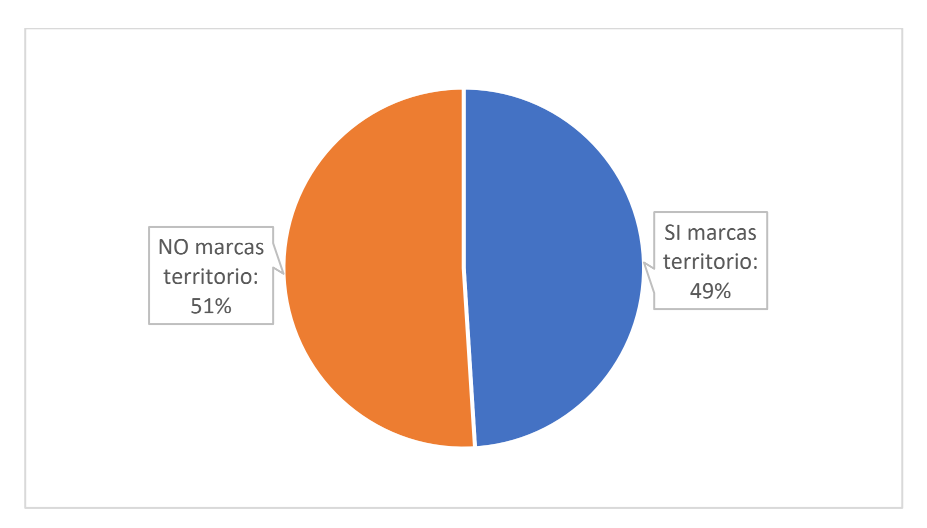


Fuente: Elaboración propia

La aparición de marcas territorio en el título de las películas dirigidas por Woody Allen oscilan entre una aparición (de marca territorio) o ninguna.

Dentro del análisis de las sinopsis oficiales de las películas que ha dirigido Woody Allen aparecen marcas territorio en 25 (49%); frente a 26 (51%) en las que no aparece ninguna marca territorio. La tipología de las marcas territorio que aparecen en los títulos se dividen en cinco categorías: ciudades (47.2%), estados/países (19.4%), denominación genérica de territorio (19.4%), barrio/distrito (11.1%), y ficción (2.8%). Las marcas territorio que más aparecen en las sinopsis oficiales son: Nueva York, Hollywood, y genérico 'capital de país'.

FIGURA 2. Aparición de marcas territorio en las sinopsis oficiales de las películas de la filmografía (como director) de Woody Allen.



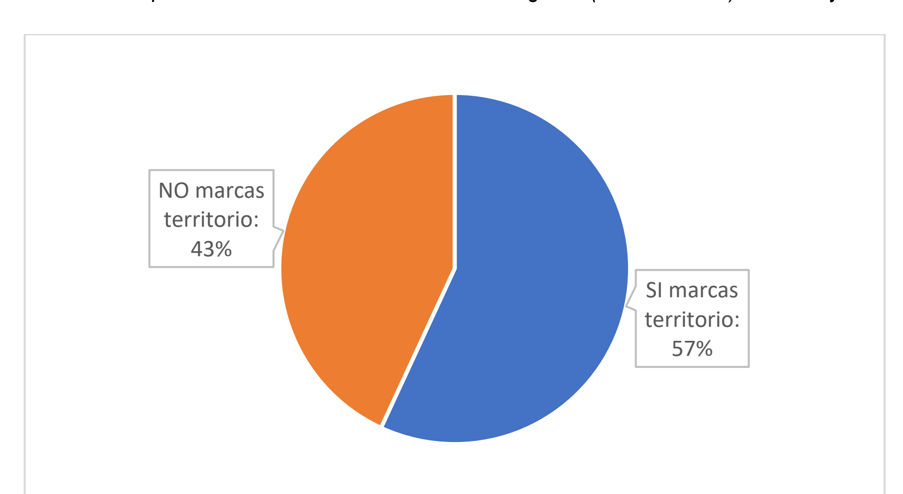
Fuente: Elaboración propia

La aparición de marcas territorio en la sinopsis oficial de las películas dirigidas por Woody Allen oscilan entre cuatro apariciones (de marca territorio) o ninguna. Las películas con más número de apariciones de marca territorio en sus sinopsis oficiales son: 'Café society' (cuatro apariciones); 'A Roma con amor' y 'Un final made in Hollywood' (tres apariciones); y 'Vicky, Cristina, Barcelona', 'La noria de Coney Island', 'Golpe de suerte', y 'Blue jasmine' (dos apariciones). El resto de películas varían, como ocurría con el análisis de los títulos, entre una y cero apariciones.

Woody Allen utiliza marcas territorio concretas y reales de manera muy mayoritaria (76%). El resto se divide entre el uso de marcas territorio genéricas (24%) y marcas territorio ficticias (4%).

En total, la aparición de las marcas territorio en la filmografía de Woody Allen como director asciende a 29 películas lo que supone el 56.9% de su obra. Por el contrario, existen 22 películas, lo que supone un 43.1% de su filmografía como director, donde no aparecen marcas territorio.

FIGURA 3. Aparición de marcas territorio en la filmografía (como director) de Woody Allen.



Fuente: Elaboración propia

Dividido por décadas, los resultados de aparición de marcas territorio en la filmografía de Woody Allen es la siguiente:

- Años 60 (siglo XX): 3.9%
- Años 70 (siglo XX): 13.7%
- Años 80 (siglo XX): 21.6%
- Años 90 (siglo XX): 19.6%
- Años 00 (siglo XXI): 19.6%
- Años 10 (siglo XXI): 17.6%
- Años 20 (siglo XXI): 3.9%

La principal limitación encontrada en la elaboración y desarrollo de la investigación se convierte precisamente en el diagnóstico para una prospectiva dentro de esta línea de investigación. Tiene que ver con las variables utilizadas, siendo objetivas y medibles. La funcionalidad y el hecho de desarrollar un proceso de investigación abarcable hace que la identificación del título y las sinopsis oficiales sean idóneas. En el futuro, podría realizarse un análisis de contenido de tipo cualitativo más amplio con la identificación de escenas, iconografía e identidad relacionadas con el uso (aparición en cada una de las películas) de marcas territorio dentro de la filmografía de Woody Allen como director de cine.

6. CONCLUSIONES

De acuerdo con los resultados obtenidos y, teniendo en cuenta los objetivos planteados, se cuenta con una serie de evidencias empíricas que permiten determinar que el uso de marcas territorio en la filmografía de Woody Allen tiene un peso relevante; mayoritario dentro de la obra en su conjunto.

Las marcas de territorio más utilizadas por el director hacen referencia a su ciudad de origen. En este sentido, se utiliza de forma mayoritaria la denominación de la marca territorio de la ciudad: Nueva York; seguido por algunos de sus barrios/distritos: Manhattan y Broadway. También hace un uso mayoritario de marcas territorio de ciudades frente a otras como las de países, etc. Estas ciudades representan a cuatro de los cinco continentes y su peso mayoritario se sitúa en América y Europa.

Las décadas en las que más porcentaje de uso de marcas territorio por películas estrenadas existen es en los años 80 y años 90 del pasado siglo XX, y en la primera década del siglo XXI.

El director neoyorquino utiliza de forma muy mayoritaria las marca territorio reales frente a las ficticias (también existe un porcentaje importante para las denominaciones territoriales genéricas).

8. REFERENCIAS

Aaker, D., Joachimsthaler, E., Del Blanco, R., & Fons, V. (2005). *Liderazgo de marca*. Deusto.

AEBRAND (2022). V Estudio sobre la Salud del Branding en España, BrandPulse 2022. Elaborado por Kantar, Foro de Marcas Renombradas Españolas y AEBRAND. [Revisado el 22/05/2024: https://aebrand.org/actividades/brandpulse/].

Alameda, D., & Fernández, E. (2012). La comunicación de las marcas territorio. En: *Actas del IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*.

Ayestarán, Eduardo (2016). El Imperativo Digital: La Gestión Empresarial En La Era Digital/The Digital Imperative: Business Management In The Digital Era. *Boletín de estudios económicos*, 71(219). Pp. 457-482.

Bardin, L. (2002). *Análisis de contenido*. Ediciones Akal.

Benavides, J. (2017). La gestión de las marcas y los valores en el turbulento contexto de la comunicación. *aDResearch: Revista Internacional de Investigación en Comunicación*, (16), Pp. 34-59.

Benbunan, J., Schreier, G., & Knapp, B. (2019). *Disruptive Branding: How to Win inTimes of Change*. Kogan Page.

Bjerre, Mogens; Heding, Tilde; & Knudtzen, Charlotte (2020). *Brand management: Research, theory and practice*. Routledge.

Caligiuri, F., & Baquero, C. (2019). La maca territorio o la mundialización de lo nuestro. *Estudios Institucionales*, VI, (10), Pp. 211-226.

Chias, J. (2004). *El negocio de la felicidad: Desarrollo y marketing turístico de países, regiones, ciudades y lugares*. Prentice Hall.

Costa, J. (2013). *Los 5 pilares del branding: anatomía de la marca*. CPC.

Cruz, E., Ruiz, E., & Zamarreño, G. (2017). Marca territorio y marca ciudad, utilidad en el ámbito del turismo. El caso de Málaga. *International Journal of Scientific Management and Tourism*, v. 3, nº 2, Pp. 155-174.

Elliott, R., Rosenbaum, R., Percy, L., & Pervan, S. (2015). *Strategic brand management*. Oxford University Press.

González Oñate, C, & Martínez Bueno, S. (2013). La marca territorio como elemento de la comunicación: Factor estratégico del desarrollo turístico en Cuenca. Pensar la Publicidad, 7 (1), Pp. 113-134.

Govers, R., & Go, F. (2009). *Place Branding: Glocal, Virtual and Physical Identities, Constructed, Imagined and Experienced*. Palgrave Macmillan.

Huertas, A. (2011). *Las claves del citybranding*. Portal de la Comunicación InCom-UAB [Revisado el 22/05/2024: http://portalcomunicacion.com/].

Jenkins, R. (2005). Globalization, Corporate, Social Responsability and poverty. *International Affairs*, 81/3, Pp. 525-550.

Kapferer, J.N. (2012). *The new strategic brand management. Advance insights & strategic thinking*. Kogan Page.

Karavatzis, M., Giovanardi, M. y Lichrou, M. (Eds.). (2017). *Branding de lugar inclusivo: perspectivas críticas sobre la teoría y la práctica*. Rutledge.

Keller, K., Parameswaran, A., & Jacob, I. (2011). *Strategic brand management: Building, measuring, and managing brand equity*. London: Pearson Education.

Kotler, P., & Gertner, D. (2002). Country as Brand, Product, and Beyond: A Place Marketing and Brand Management Perspective. *Journal of Brand Management*, 9, Pp. 249-261.

Lax, E. (2024). *Conversaciones con Woody Allen*. Reservoir Books.

Llorens, C. (2019). La creación del logotipo España Global. *Gráffica*. [Revisado el 24/05/2024: https://graffica.info/conrad-llorens-espana-global/].

Martínez, S., & Hellín, P.A. (2015). La ficción audiovisual como instrumento para la creación de marca territorial: del *brand placement* al *place branding*. En: *El nuevo diálogo social: organizaciones, públicos y ciudadanos*, Pp. 613-626.

Piñuel, J. L. (2002). Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido. *Estudios de Sociolingüística*, 3 (1), Pp. 1-42.

Rius Ulldemolins, J. (2014). Cultura y autenticidad en los procesos de regeneración urbana: Place branding en el centro de Barcelona. *Estudios urbanos*, 51 (14), 3026-3045.

Stalman, A. (2014). *Brandoffon: el branding del futuro*. Gestión 2000.

Tazón, I. (2016). El Cine de Woody Allen Como Promotor de Destinos Turísticos. Localis, revista digital iberoamericana municipalista, #73. [Revisado el 24/05/2024: https://voxlocalis.net/numero73/articulo/el-cine-de-woody-allen-como-promotor-de-destinos-turisticos].

Velilla, J. (2012). *Branding: tendencias y retos en la comunicación de marca*. UOC.

EL GIRO MORAL DE LAS PELÍCULAS DE WOODY ALLEN TRAS LAS ACUSACIONES QUE RECIBIÓ EN LOS AÑOS NOVENTA

Sheila López-Pérez
Universidad Isabel I

1. INTRODUCCIÓN

En el origen de la Narración, el deseo.
Roland Barthes

El presente trabajo busca mostrar el giro moral que presentan las películas de Woody Allen tras las acusaciones que recibió el cineasta en los años noventa. Defenderemos que, antes de esta década, Allen quiso teñir sus filmes de tonos graves, melodramáticos y existenciales, con personajes que encarnaban los ideales de complejidad de la Alta Cultura europea y que trataban de discernir su vida a través de la reflexión y la filosofía. Acto seguido, plantearemos que lo acaecido en los 90 hizo cambiar de opinión al neoyorkino respecto a las cosas importantes de la vida, y que, tras dicha época, defendió en sus filmes una visión mucho más ligera no tanto de las vicisitudes del destino como de la manera en que debíamos afrontarlas. El cambio de un código moral fuerte, abstracto y en último término "poco humano" a otro más tolerante, comprensivo y "demasiado humano" será defendido como la evolución que encarnan las películas de Woody Allen tras los años 90.

La cita de Barthes que abre este trabajo, "En el origen de la Narración, el deseo", describe a la perfección lo que ha vertebrado las películas de

Woody Allen a lo largo de su carrera. Desde sus primeras películas compuestas estrictamente por gags cómicos hasta sus películas "ligeras" de los años 2000, pasando por sus películas "serias" de los años 70-80-90, el neoyorkino ha sabido plasmar a la perfección lo que en cada etapa de su vida consideraba el deseo, el placer y en último término la felicidad. Mientras que en su primera etapa estos se basaron en hacer reír de manera un tanto banal y absurda, en la segunda encarnaron personajes "elevados" para los que dichos conceptos adquirían tonos existenciales, filosóficos y dramáticos. En su etapa posterior a los años 2000, veremos cómo Allen comenzó a tomarse más a la ligera tanto a sí mismo como al propio destino, a la suerte que aquel nos depara y a las vicisitudes que se entremezclan en nuestros planes de vida. Unas vicisitudes ante las que no queda más que tratar de explotar cada instante de alegría y tranquilidad que logramos apresar, por pequeño que sea.

El deseo, el placer de las cosas cotidianas, la felicidad despreocupada y la no necesidad de tener las cosas bajo control han marcado -y esto es lo que trataremos de mostrar a lo largo de este artículo- el rumbo de sus películas a partir de los años 90, una vez su mundo se tambaleó por las acusaciones de pedofilia recibidas tras descubrirse su romance con la hija adoptiva de su expareja, Soon-Yi Previn, y el supuesto abuso sexual a su otra hija adoptiva, Dylan Farrow. Un episodio que, a día de hoy, sigue sin esclarecerse.

Por lo pronto, quisiéramos aclarar que este trabajo no se encamina a analizar dichos episodios, sino a rastrear el cambio de convicciones vitales plasmadas en las películas del neoyorkino tras los hechos mencionados. Argüiremos que aquella época mostró a Allen que ningún sistema de pensamiento puede aprehender todos los datos de la realidad, ningún código moral puede asegurarnos el desenlace de nuestras acciones y ninguna reflexión profunda puede salvarnos de la indeterminación en un mundo incierto. En el otro lado de la balanza, trataremos de mostrar que el cineasta aprendió una grata lección, plasmada al detalle en su película de 2009: *Si la cosa funciona.* En ella, Allen defiende la hipótesis de que solo hay una máxima que explica por qué algo funciona: porque funciona. No hay más. Todos los argumentos que tratemos de encontrar para entenderlo vienen a posteriori: la afinidad, la conexión, la

causalidad, la necesidad, etc. En muchas ocasiones nos encontramos ante situaciones que, en la teoría y teniendo en cuenta los precedentes, deberían funcionar, y en la práctica no funcionan. Y por contra, nos topamos con situaciones que nadie entiende por qué funcionan, pero funcionan. Esto es lo que Woody Allen tratará de plasmar en sus películas por ser el gran misterio de la vida.

2. LA ETAPA PREVIA A LOS AÑOS 90

Woody Allen siempre ha dejado claro que sus directores fetiche pertenecen a la Alta Cultura europea: Ingmar Bergman, Federico Fellini, Vittorio De Sica, Michelangelo Antonioni y un largo etcétera. Sin embargo, es muy probable que el aspecto de la obra de Allen que ha obtenido mayor reconocimiento haya sido su integración de lo cómico y lo dramático en el seno de películas que experimentan con el orden narrativo, la multiplicación de las tramas, el intenso estudio psicológico de los personajes y la sofisticación urbana. Al mismo tiempo -y esto es lo que nos interesa-, la creciente complejidad de su trabajo como director y guionista ha ido en paralelo con la agudización de su ambigüedad intelectual y moral. Sus primeras películas están compuestas por escenas cómicas sin epicentro narrativo; sus películas posteriores, de mitad de los setenta a mitad de los noventa, revelan un mundo complicado y contundente, habitado por personajes cultos -aunque dislocados- que cuestionan su capacidad para encontrar sentido a su vida. Sus películas posteriores a los años dos mil parten de la misma idea de complejidad e indeterminación que las segundas, solo que en estas últimas se muestra una especie de conformidad o aceptación de la incertidumbre y aleatoriedad de la vida y, en cierto sentido, un disfrute de ellas.

Debemos tener en cuenta que los años sesenta, época en la que Allen comienza a rodar sus primeras películas -*Lily la tigresa* (1966), *Toma el dinero y corre* (1969)-, constituyeron un periodo en el que se produjo una enorme revolución social y cultural. Para los jóvenes de entonces, fue la época de una revolución sexual sin precedentes, marcada por una contradicción paradójica entre las fuerzas del escepticismo y del cinismo, por una parte, y las del idealismo y la esperanza, por otra. El rechazo de

los valores tradicionales fue su punto de partida; la búsqueda de una vida hedonista y despreocupada, su objetivo.

El estilo y el aspecto estrafalario de Allen lo convirtieron en representante y portavoz del compromiso de los ciudadanos con la transformación de los valores y del estilo de vida. Su personaje de perdedor, la clásica figura desmañada del fracasado, resultaban perfectas para un periodo de democracia participativa y cambio hacia una sociedad más tolerante e inclusiva. Allen se encontraba en las antípodas de la imagen de un John Ford.

En este sentido, hay un cambio visible entre sus primerísimas películas -un tanto infantiloides- y las siguientes. Mientras que en *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar* (1972) lo vemos en el papel de un patético bufón, cinco años después, en *Annie Hall* (1977), documenta su propia transición de escritor de gags a artista creíble y serio. Así lo describe Eric Lax: “Ha pasado de ser un cómico que traslada un monólogo a una película, como hizo en *Toma el dinero y corre*, a un personaje que utiliza un amplio abanico de técnicas cinematográficas para contar su historia en *Annie Hall* y a un irónico comentarista de los valores y del éxito artístico en *Delitos y faltas* (1989)” (Lax, 1992: 274).

En las primeras películas que Allen dirige, se constata la intención de atacar la cultura de la que él mismo forma parte. El cineasta ironiza sobre el matrimonio, las relaciones sexuales, los intelectuales, los jueces, la policía y los políticos de una forma apresurada e irreflexiva. Sin embargo, la reflexión y la seriedad se van abriendo paso en filmes como *El dormilón* (1973) o *La última noche de Boris Grushenko* (1975). En estas películas, y a expensas de mantener el sentido del humor, Allen analiza en profundidad las acciones de sus personajes, se plantea problemas intelectuales, políticos y filosóficos y consigue cierta estructura narrativa que no se reduce a gags o encadenamientos cómicos. Su siguiente película, *Annie Hall*, es ya una película agridulce que mezcla comicidad y elementos dramáticos a un nivel muy superior a toda su producción anterior. A raíz de *Annie Hall* hay un giro intencionado en su obra cinematográfica que él mismo reconoce haber llevado a cabo de manera consciente, “para escapar de la imagen caricaturesca que me atribuían” (Frodon, 2002: 19).

En las películas posteriores a *Annie Hall*, que poco a poco van adquiriendo contundencia argumental, se encuentra presente una perspectiva compleja, irónica y multidimensional sobre temas vitales que acaban teñidos de impotencia y tragedia: la política, la sexualidad, la violencia, la muerte, el caos, el fracaso, la alienación. En las películas que van de mitad de los años setenta a comienzos de los años noventa -*Interiores* (1978), *Manhattan* (1979), *Zelig* (1983), *La rosa púrpura del Cairo* (1985), *Hannah y sus hermanas* (1986), *Otra mujer* (1988), *Maridos y mujeres* (1992)-, Allen se toma la vida en serio. Los personajes resultan tan importantes como los chistes en sus anteriores películas. Sus innovaciones técnicas, literarias y lingüísticas logran que incluso su humor gane en complejidad e intensidad. En vez de permanecer en el camino seguro de la comedia estrafalaria, realiza películas que funden, de modo original, lo cómico y lo dramático. Desde *Annie Hall*, sus mejores obras han conseguido integrar y equilibrar a la perfección luces y sombras. Estas obras demuestran una progresión donde la creatividad cinematográfica sirve como refuerzo de una ideología de revisión y reconstrucción personal.

Sus filmes de esta época no proponen, generalmente, una resolución final a las tensiones de la vida moderna; al contrario, se ocupan de sacarlas a la luz a través de conciencias fragmentadas que apuntan a la dislocación entre la subjetividad y la sociedad. En la mayoría de sus películas, el psicoanálisis funciona como una especie de fuerza generadora de la narración que proporciona medios tentativos para organizar el caos de la vida de los personajes, aunque ni siquiera la teoría freudiana resulta eficaz para resolver los dilemas de su existencia.

Deseo y narración se vinculan como dos partes de un proceso de búsqueda sin fin del yo y de la identidad de los personajes. Toda narración, parece decir Allen, emerge de la más básica y personal historia de cada uno, de la interacción entre el yo y el exterior, entre nuestras fuerzas inconscientes y primitivas y la cultura que nos rodea. El cineasta, tal y como decíamos, plasma la importancia del deseo con tempranas referencias a Freud, al inconsciente y al psicoanálisis. La variedad de esas referencias, dispersas a lo largo de sus películas de los setenta y los ochenta, aporta una especie de metacomentario que sugiere el poder que la trama freudiana del inconsciente y del deseo ejerce sobre la narración

de la vida. Las referencias al psicoanalista tratan de mostrar cómo el humor y el inconsciente pueden quebrar percepciones e ideas comunes. La relación que Allen establece entre Freud y el humor apunta a un escepticismo hacia el significado superficial de las cosas, el cual nos impone el deber moral de alejarnos de la interpretación que la sociedad ha decretado como la "oficial".

El tema de la insuficiencia de las palabras y del discurso como medio de estructuración de la experiencia vertebra las películas de esta época. Allen sugiere que un apego excesivo a las palabras y al lenguaje pervierte y distorsiona tanto la experiencia como el propio carácter. Las palabras son una parte de la realidad, sí, pero no toda. De hecho, a veces las palabras se alejan tanto de la realidad que se convierten en su contrario, en una falsedad absoluta. Pasa algo parecido con la fantasía: confundirla con la realidad puede llevarnos a errores vitales de difícil solución. En *La rosa púrpura del Cairo*, Allen quiso plasmar esta idea haciendo "una película que hablara de la diferencia entre fantasía y realidad, de lo seductora que puede resultar la fantasía y de que, desgraciadamente, debemos vivir con la realidad, y de que eso puede ser muy doloroso" (Lax, 1992: 24).

En *Zelig*, por otro lado, Allen quiso mostrar el deseo del protagonista de ser amado a toda costa, lo cual ejemplifica ese sueño americano que el cineasta tanto critica. Llevado a su extremo político y social, esta ausencia de identidad y la necesidad de mimetizarse con el entorno conduce, en último término, al fascismo. Sin embargo, merced a la relación amorosa Fletcher-Zelig que culmina el filme, el cineasta parece insistir en que la psicología individual y las relaciones personales constituyen un medio de oposición a la emergencia del monstruo populista.

Con *Delitos y faltas* Allen realiza un importante avance en su filmografía. Se trata de una película en la que el humor vuelve a tener cabida, pero que pone un desmedido y acertado énfasis en la conciencia interior y la ambigüedad moral de los personajes. Allen emplea las instituciones y los rituales judíos como un medio de estudiar y debatir las grandes cuestiones morales y filosóficas de los actos de sus protagonistas. Esto proporciona un contexto que enriquece y refuerza el desarrollo de la trama: el

hecho de tratar seriamente sus raíces judías, así como de prestar tanta atención a ese aspecto de su identidad, concede una credibilidad y un peso superior a sus personajes que a figuras que aparecen en anteriores filmes del neoyorkino.

La ironía moral, la ambigüedad y la incertidumbre permean en las escenas de esta película, añadiendo una perspectiva crítica y una dimensión escéptica a la seguridad y a la certeza que los rituales y celebraciones religiosas intentan transmitir. El intento de la película de examinar y cuestionar los términos de su propio discurso constituye, quizás, el signo más evidente del respeto y la seriedad de Allen hacia las experiencias y temas judíos.

La influencia de Bergman resulta evidente en películas como *Interiores*, *Otra mujer* o *Septiembre* (1987). Bergman es, a ojos de Allen, el que mejor ha sabido plasmar el género favorito del neoyorkino: la tragedia. "La tragedia constituye mi máxima aspiración. La prefiero a la comedia. La comedia es más fácil. No exige el mismo sufrimiento creativo, la misma confrontación con los temas sobre los que gira la película o con uno mismo, el mismo esfuerzo en la plasmación de las ideas" (Gittelson, 1979: 102).

El paso del tiempo ha hecho que sus llamadas películas "serias", las que van de mitad de los años setenta a mitad de los noventa, estén cada vez mejor valoradas. Estos filmes, carentes de cualquier atisbo de consuelo, son historias psicológicas que tratan de ahondar en las relaciones humanas desde un punto de vista socio-existencial. La radical soledad del ser humano parece ser el mensaje que vertebra dichas películas; el estilo austero, reposado, lento y europeo, su medio.

No obstante, y a pesar de la obsesión de Allen por huir del humor y abordar historias más dramáticas, el neoyorkino es consciente de que siempre anhelamos aquello que no tenemos y de que, a veces, debemos obligarnos a valorar lo que sí nos pertenece: "A mí me gustaría parecerme a Eugene O'Neill, Tennessee Williams o Ingmar Bergman. No es el caso. Y si lo fuera, supongo que lo lamentaría y ahora mismo estaría diciéndole que me encantaría tener más talento humorístico" (González, 2002: 35).

3. LA ETAPA POSTERIOR A LOS AÑOS NOVENTA

> *A menudo somos indulgentes con el comportamiento de los artistas, pero yo no creo que debamos perdonarlos. Uno piensa: 'al fin y al cabo, es un artista, sus películas son maravillosas, así que, ¿por qué tiene que saber algo de política?'. Yo creo que esto es una equivocación, el artista debe ser medido por el mismo rasero moral que el resto de las personas*
>
> Woody Allen, 1995

Pareciera que el objetivo de llevar una vida culta y profunda se da de bruces con una realidad rápida y compleja, pero también burda, superficial y simple. Este aprendizaje es el que le llegó a Woody Allen en los años 90. Podemos aventurar que, tras lo acaecido en su vida personal durante esta década, el director entró en conciencia de que la reflexividad, lejos de asegurarnos la vida que planeamos, suele llevarnos a perder oportunidades y a un estado de paralización y embotamiento. El propio Allen afirmaba en 2002: "Como todo ser humano, me quedo perplejo ante los grandes problemas de nuestro tiempo y, cuando exploro en ellos, finalmente encuentro la fragilidad de la condición humana ante el vacío de la existencia" (Mora, 2002: 38). Se podría decir que Allen es una especie de Camus humorístico, ya que recoge la idea de que el absurdo y el azar dirigen nuestras vidas pero lee esta lección -o la digiere- en clave de humor. La función de la risa, tal y como apuntó Bergson, sería entonces correctora: mediante el uso de la misma, se compensarían las vicisitudes del destino. Schopenhauer, en la misma línea, afirmaba que la risa era la venganza que nos tomábamos respecto a la razón cuando advertíamos que sus conceptos no eran suficientes para comprender la realidad.

En las películas realizadas a partir de esta década, el cineasta busca mostrar que los pensamientos son breves y efímeros. Creer que el acto de pensar puede constituir un sistema de conocimiento total parece una ingenuidad. En este punto, el neoyorkino se vuelve a apoyar en Freud. El psicoanalista defendía que el verdadero objetivo de la vida humana era la búsqueda de la felicidad, dominada por el placer. Como vivimos en una sociedad donde todos debemos convivir y tolerarnos los unos a los otros, el yo debe controlar su libido y sus impulsos, sublimándolos para que la sociedad apruebe su conducta. Freud hablaba de cierto

enfrentamiento entre el individuo y la sociedad, un enfrentamiento inevitable. Este enfrentamiento o mecanismo de defensa del individuo frente a su cultura lo encontramos claramente expuesto en las películas de Allen. En estas, siempre encontramos a un individuo en constante tensión con el entorno en el que vive, un "ser arrojado al mundo" -que diría Heidegger- que no deja de preguntarse por su existencia, por el sentido de su vida y por el significado de sus acciones. Estos individuos intentan llegar a algún tipo de verdad o certeza, pero nunca lo consiguen. Y mientras que los individuos de sus películas "serias" se sumergen en la melancolía y la impotencia, los individuos de sus películas "ligeras" -*Granujas de mediopelo* (2000), *La maldición del escorpión de Jade* (2001), *Un final made in Hollywood* (2002), *Todo lo demás* (2003)- parecen lograr cierta armonía con el universo. Su mecanismo de defensa desemboca en el placer de las cosas cotidianas. Así lo explica el profesor Levy, de *Delitos y faltas*: "A lo largo de toda nuestra vida hemos de enfrentarnos a decisiones angustiosas, elecciones morales. Algunas son a gran escala, pero la mayoría de estas elecciones se centran en cuestiones menores. Pero todos nosotros nos definimos a través de nuestras elecciones. Somos, de hecho, la suma total de nuestras elecciones".

En su libro *Cómo acabar de una vez por todas con la cultura* (1998), Allen cuenta cómo su descubrimiento de filósofos como Spinoza, Nietzsche o Camus cambió su perspectiva vital. Se trata de pensadores "más ligeros" que aquellos existencialistas que leyó en un primer momento -sobre todo, Kierkegaard y Sartre- y que le llevaron a filmar sus películas "serias": "No me aburrí como me había temido; en cambio, me fascinó la energía con la que esas grandes mentes atacaban resueltamente la moral, el arte, la ética, la vida y la muerte" (Allen, 1998: 27).

El director, a partir de los 2000, parece plantear una ética que, de alguna manera, estaría conectada o en armonía con el universo, aun manteniendo que este último no tiene sentido. En contraste con películas como *Delitos y faltas*, un filme sin concesiones de ningún tipo y cuyo mensaje es de una gran desesperanza existencial, las películas rodadas a partir de esta década no nos dejan con ese sabor agridulce. Pensemos, por ejemplo, en algunas películas de 2010: *Conocerás al hombre de tus sueños* (2010), *Medianoche en París* (2011), *A Roma con amor* (2012),

Café Society (2016), *Día de lluvia en Nueva York* (2019). En estas parece afirmar que ni lo determinado es más valioso que lo indeterminado, ni la verdad es más valiosa que la apariencia, ni la profundidad aporta más felicidad que la superficialidad. Siguiendo a Pascal, Allen ratifica que el ser humano está solo en un universo sin sentido en el que no hay inamovibles principios éticos; como mucho, contamos con innumerables y diversas voces que nos hablan de lealtades que entran en conflicto una y otra vez, y que terminan marcando la poco regulada condición humana. Solo queda el individuo y su moral elegida, la cual da sentido a su vida.

Apoyándonos en Resnick (1998: 50) podemos afirmar que Allen, al reivindicar el placer frente a una sociedad falsamente racional, apunta a la necesidad de relajarnos en los momentos difíciles, a cierto sentimiento de conexión con uno mismo vinculado a la autenticidad, a no tener miedo a no encajar en la multitud y a tener el coraje para enfrentarnos a los fantasmas internos. Aunque en sus películas él pase por un cobarde, su personaje siempre suele reunir el valor necesario para afrontar los retos que le plantea la vida. El uso del humor y su capacidad para contemplar irónicamente las cosas buenas y malas le conectan con una encarnación radical del *carpe diem*. No se trata de que Allen sea un antiintelectual: lo que le sucede es que no confía *solo* en la razón para solucionar los problemas. Recordemos la advertencia que el coro griego lanza al protagonista en *Poderosa Afrodita* (1995): "La curiosidad es lo que nos mata".

Por otro lado, recordemos el famoso chiste que cuenta en *El dormilón*: en él, se refiere al cerebro como "su segundo órgano favorito". Se podría argüir, en un primer y un tanto elemental intento, que el primer puesto lo ocupan los órganos genitales. No obstante, en una reflexión más sosegada podríamos apostar por que el primer puesto lo ocupa un código de comportamiento que le lleva a disfrutar de las cosas sencillas de la vida, un código cercano a la autenticidad, la tolerancia y la "facilidad", esto es, a tomarse el destino de forma ligera y alegre.

A menudo se sostiene que Allen ha proyectado sus propios traumas, pasiones y deseos en los personajes de sus películas, hasta el punto de volverse indiscernible de ellos. Maureen Dowd defiende que la identificación entre el Allen de las películas y el Allen real funciona tanto antes

como después del escándalo de los noventa (Dowd, 1995: 13). *Celebrity* (1998), por ejemplo, se ocupa de modo extremo del tema de la percepción de los famosos, hasta el punto en que los personajes no parecen más que finas máscaras tan fáciles de resquebrajar como, la mayoría de las veces, merecedoras de tal resquebrajamiento. En esta película todo el mundo presume de ser muy sofisticado y maduro, pero lo cierto es que cuesta trabajo encontrar a alguien que se exprese de forma sincera. No hay aquí rastro de autenticidad sino vanidad y falsedad, y el mundo de la fama está, según Allen, especialmente infectada de ellas.

Desmontando a Harry (1997) rechaza la posibilidad de superar la distorsión y la construcción de ficciones que erigimos alrededor de nosotros. También rechaza de una vez por todas el intento de construir un sistema ético-moral coherente. Asume que el espíritu y la mente adolecen de deficiencias ineluctables, las cuales condenan forzosamente al fracaso cualquier intento de encontrar una verdad completa y con sentido. En esta película encontramos un mensaje que acompañará a Allen a partir de esta época, y que es recitado por uno de sus personajes: "Conócete a ti mismo, aprende a no engañarte, a aceptar tus limitaciones y seguir adelante… Estar vivo es ser feliz".

Quizá una invitación a asumir la soledad colindante al ser humano, pero asumirla de forma alegre, sea la moraleja de esta nueva etapa: una apuesta individualista que podría muy bien identificarse con cierta nueva cultura moral en una época sumida en la cultura de masas. Esto nos recuerda a la idea de Nietzsche en *Humano, demasiado humano*, donde el alemán elogia a Don Quijote en contraposición a Ulises. Nietzsche defiende que todo el que haya alcanzado cierta libertad intelectual, aunque sea en pequeño grado, se sentirá como un vagabundo sobre la faz de la Tierra, y no como un viajero en ruta hacia un destino concreto (Nietzsche, 2019: 27). Así lo explica Deleuze: "Nietzsche llama débil o esclavo no al menos fuerte, sino a aquel que, tenga la fuerza que tenga, está separado de aquello que puede" (Deleuze, 2000: 89). En un mundo de ventura imprecisa, el débil es el que se victimiza por las desgracias acaecidas y las culpa de no lograr aquello que puede, mientras que el fuerte es el que mira sus desgracias, ríe ante ellas y ante sí mismo y sigue en su ruta hacia ninguna parte.

Recogiendo las reflexiones de Zizek sobre cine, los filmes de Allen partirían de la "impotencia epistemológica", es decir, de la impotencia de sus personajes para buscar y comprender la verdad. Y mientras que en sus películas "serias" Allen convierte esta "impotencia epistemológica" en una "imposibilidad ontológica", es decir, en una incapacidad de ser, tornando la incertidumbre en una característica definitoria de los personajes (Zizek, 2022: 178), en sus películas "ligeras" la impotencia epistemológica pierde su peso ontológico, se convierte en un dato más de una vida demasiado rápida como para detenernos a reflexionar de más sobre aquello que no entendemos y termina perdiendo su gravedad.

De esta forma comprobamos que, para Allen, las concepciones de la vida que solo tienen en cuenta su lado negativo renuncian al reto de contemplarla en su conjunto. Que el cineasta tiene una nítida conciencia del abismo ante el que nos encontramos lo pone de manifiesto la gravedad que habita algunas de sus películas, pero su obra insiste, una y otra vez, en nuestra capacidad de amar, de reír y de ser felices aun caminando por el borde del abismo.

4. CONCLUSIONES

Para terminar este trabajo nos gustaría señalar que, en las películas de Woody Allen, encontramos unas características que marcan su cine de principio a fin, más allá de su más que evidente evolución: la claridad de estilo -a pesar de contar historias complejas-, la conexión con el público -gracias al sarcasmo y la ironía-, la ambivalencia frente a las ideas intelectuales -las ataca al mismo tiempo que las defiende-, el dominio de un medio de gran difusión -el cine- y el rechazo del dogmatismo -lo que le acerca a una idea de tolerancia radical-. Todas las ideas profundas abordadas por el cineasta, las cuales suelen girar en torno a la condición humana, son planteadas de una manera escasamente académica, aunque sí muy efectiva. Y esto solo está al alcance de un gran genio.

Los términos mito o leyenda resultan especialmente apropiados para Allen porque su historia perpetúa, precisamente, el tipo de contradicciones que las auténticas leyendas contienen en su seno. Estas contradicciones, lejos de disminuir el valor de su coherencia, lo incrementan, ya

que la coherencia no está compuesta únicamente por una lógica abstracta y racional subyacida por *una* sola tesis, sino por deseos, miedos, anhelos, fracasos, temores y necesidades que componen un mejunje de ideas difícil de gestionar. Lograr plasmar este mejunje en una obra de arte es un gran logro; lograr plasmarlo en un código moral que guíe nuestra vida, un triunfo.

5. REFERENCIAS

Allen, W. (1998). Cómo acabar de una vez por todas con la cultura. Barcelona: Tusquets.

Deleuze, G. (2000). Nietzsche y la filosofía. Madrid: Anagrama.

Dowd, M. (1995). Auteur as Spin Doctor. En The New York Times, Week in Review, 1 de octubre de 1995.

Frodon, J. M. (2002). Conversaciones con Woody Allen. Barcelona: Paidós.

Girgus, S. B. (2005). El cine de Woody Allen. Madrid: Ediciones Akal.

Gittelson, N. (1979). The Maturing of Woody Allen. En The New York Times Magazine (22 de abril de 1979).

González, E. (2002). Woody Allen/Cineasta. En El País, 23 de octubre de 2002, pág. 5.

Lax, E. (1992). Woody Allen: la biografía. Barcelona: Ediciones B.

Luque, R. (2005). En busca de Woody Allen. Sexo, muerte y cultura en su cine. Madrid: Ocho y medio, libros de cine.

Mora, R. (2002). Arthur Miller y Woody Allen llenan la 'exótica Oviedo' de humor y compromiso. En El País, 25 de octubre de 2002, pág. 38.

Nietzsche, F. (2019). Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres. España: Tecnos.

Resnick, S. (1998). Reencontrar el placer. Barcelona: Urano.

Zizek, S. (2022). El sublime objeto de la ideología. Clave intelectual.

Filmografía

(1966) Lily la tigresa.

(1969) Toma el dinero y corre.

(1972) Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar.

(1973) El dormilón.

(1975) La última noche de Boris Grushenko.

(1977) Annie Hall.

(1978) Interiores.

(1979) Manhattan.

(1983) Zelig.

(1985) La rosa púrpura del Cairo.

(1986) Hannah y sus hermanas.

(1987) Septiembre.

(1988) Otra mujer.

(1989) Delitos y faltas.

(1992) Maridos y mujeres.

(1995) Poderosa Afrodita.

(1997) Desmontando a Harry.

(1998) Celebrity.

(2000) Granujas de mediopelo.

(2001) La maldición del escorpión de Jade.

(2002) Un final made in Hollywood.

(2003) Todo lo demás.

(2009) Si la cosa funciona.

(2010) Conocerás al hombre de tus sueños.

(2011) Medianoche en París.

(2012) A Roma con amor.

APROXIMACIÓN A UNA ESTÉTICA DE LO COTIDIANO EN EL CINE DE WOODY ALLEN

SARA UMA RODRÍGUEZ VELASCO
Universidad de Valladolid

1. INTRODUCCIÓN

La obra cinematográfica de Woody Allen comprende una diversidad amplísima. Desde la comedia (*Bananas*, *Love and death*) hasta el drama romántico (*Annie Hall*), pasando por una suerte de fantasía (*Midnight in Paris*) e incluso el crimen (*Match Point*), Allen fluye colorida y cómodamente tanto delante como detrás de las cámaras. Sin embargo, hay rasgos comunes entre estas películas, similitudes que generan una especie de red de conexiones, una mereología de estilo, que podría ser enfocada hermenéuticamente desde lo que se ha denominado, en el último siglo, la estética de lo cotidiano. En este capítulo se pretende tal labor relacional, con el objetivo de apreciar la representación que el cineasta neoyorkino nos ofrece de lo mundano desde un prisma filosófico.

Quizá pueda resultar paradójica la naturaleza de la propuesta, a saber: la vinculación de la estética de lo cotidiano, una disciplina que pretende alejarse de la obra de arte en su concepción tradicional y buscar la forma de apreciar otros objetos corrientes (e incluso actividades) como piezas igualmente artísticas, o por lo menos estéticas; la vinculación, como digo, de esta corriente de pensamiento, con una de las formas más clásicas de obra artística como lo es aquella propia del séptimo arte: la película. Sin embargo, ya ciertos investigadores consideran que "entre las imágenes cinematográficas y la experiencia social y cultural no hay delimitación, no hay corte, sino un germen imaginal que incita el despliegue de las visualidades entre las cuales expresamos nuestras estéticas de la vida cotidiana" (Dipaola, 2012, p.9). Así, es posible jugar a leer entre

líneas de diversas obras significados que versen sobre la belleza de lo mundano, siendo ellas mismas obras de arte tipificadas. La presencia estética de lo cotidiano impregna toda la realidad, esté esta ficcionada y formulada en tanto que imagen material cerrada y definida o no.

A continuación, se hará una introducción de la estética de lo cotidiano con un breve recorrido por su historia, autores y aportaciones fundamentales. Este resumen nos servirá como base teórica desde la que partir hacia la interpretación deseada, buscando sus elementos, líneas o características en la personalidad de las obras de Allen. La aplicación de la teoría tendrá lugar en la sección de desarrollo, cerrando con las conclusiones los resultados enfrentados y la bibliografía utilizada.

1.1. La estética de lo cotidiano

La estética de lo cotidiano se podría considerar una de las grandes contribuciones que le ha otorgado el pensamiento sobre la sensibilidad y lo artístico a la filosofía en el siglo XXI por su naturaleza rompedora. Bien es sabido que, históricamente, se ubica el origen autónomo de la estética como disciplina filosófica propiamente categorizada en el siglo XVIII, a manos de Baumgarten. Este filósofo alemán "identificó *cognitio sensitiva*, el conocimiento sensible, con el conocimiento de la belleza, denominando el estudio del conocimiento de la belleza con el nombre grecolatino de *cognitio aesthetica*, o estética, para resumir" (Tatarkiewicz, 2006, p. 348). Así, inauguraría una tradición de pensamiento dedicada a la belleza y al arte que pervive hasta nuestros días, pero no sin sufrir modificaciones. Por aquel entonces, se asoció directamente la experiencia estética con la experiencia de la belleza y de las obras de arte; sin embargo, a día de hoy, muchos estetas defienden que estas experiencias pueden ser provocadas por otras categorías sensibles como lo siniestro o lo kitsch o con objetos como sillas y camas.

De esta manera, la estética emprendió su camino como reflexión estrechamente ligada a lo artístico. Y si la estética de lo cotidiano supone una ruptura en el canon, como se mencionaba anteriormente, se debe precisamente a que el núcleo de su propuesta supone virar (o por lo menos ampliar) el foco del arte institucionalizado o sacralizado en espacios

museísticos hacia los objetos circundantes y rutinarios que pueblan nuestro día a día. Quizás a causa de su incansable presencia o quizás por prejuicios estéticos, la filosofía no ha tendido a reparar ni en su capacidad significativa ni en la potencial embriaguez que pueden suscitar en nosotros en caso de dedicarles una paciente atención y un respetuoso afecto. No lo ha hecho, claro, hasta hace bien poco.

Es en 1938 cuando surge uno de los primeros atisbos de esta propuesta, siendo Joseph Kupfer quien "sugiere experimentar la vida diaria como si de una experiencia artística se tratara" (Pérez-Henao, 2014, p. 231). Con ello, el sujeto podría estar más presente en (y ser más consciente de) su entorno y suponer un individuo involucrado con la mejora de este. Unos pocos años antes, John Dewey había allanado el camino con su obra *El arte como experiencia*, de 1934, donde de igual manera se subraya la dimensión experiencial y experimental de la estética frente a la creencia de que el único habitáculo del arte es la fría solemnidad de las galerías. Con este escrito ya no solo se reconsidera el hábitat del arte, sino también la forma en la que nos afecta: los autores comienzan a plantearse la relevancia del papel del cuerpo en estas experiencias, elemento marginado por la predominancia de la racionalización e intelectualización de lo artístico. La dimensión emocional pasa a cobrar una importancia magistral por su estrecha relación con la inmersión que conlleva este tipo de sensibilidad determinada.

Ya formulada como concepto, la estética de lo cotidiano emerge en la obra *Prosaica: introducción a la estética de lo cotidiano*, de Katya Mandoki (1994). En ella, la filósofa mexicana enarbola una oda a lo prosaico, defendiendo lo enriquecedor de detenerse en el detalle aparentemente mediocre de las cosas. La aplicación concreta de este aprecio se ejemplifica trasladado a aspectos como la comida, el espacio doméstico o urbano y las actividades culturales.

Por último, consideramos relevante mencionar las aportaciones que la filósofa japonesa Yuriko Saito hizo (y continúa haciendo) a la disciplina al comienzo de nuestro milenio. En su reconocido escrito inaugural de la temática, *Everyday aesthetics*, afirma lo siguiente: "en la dimensión de "lo estético", incluyo cualquier reacción que tenemos a las cualidades

sensoriales o de diseño de cualquier objeto, fenómeno o actividad"[1] (Saito, 2007, p. 24). Aunque Saito quizás difiera de Mandoki en ciertos enfoques o análisis, ambas tratan de ampliar el alcance de lo que entendemos por experiencia estética, de tal forma que puedan ser partícipes de tan privilegiadas vivencias personas que, por el motivo social o económico que sea, no frecuenten tanto o de manera tan sencilla museos e instituciones culturales. La sensación de plenitud o trascendencia, de afección y conmoción emocional que produce el arte, también puede experimentarse "cuando se habita una vivienda, se viste una prenda, se limpia una alcoba o se prepara y consume una comida" (Pérez-Henao, 2014, p. 235).

Como es de esperar, la filosofía no habita el caos con mucho gusto. Por ello, tras esta confluencia de propuestas, finalmente se ha obcecado en la construcción de una definición, por lo menos provisional, de la estética de lo cotidiano. Guiado por esta motivación, el pintor Kevin Melchionne (2017, p. 4) establece que un objeto o práctica de la estética de lo cotidiano se ha de caracterizar por estar en curso, ser algo común, ser una actividad y ser, aunque representativo, no necesariamente estético. Todo ello cobra vida en elementos tales como los trayectos o recorridos al trabajo, las conversaciones plagadas de humor y anécdotas, la convivencia, la limpieza de nuestros espacios...

En resumen, la estética de lo cotidiano es un campo aún fetal pero prometedor. Ya que sus límites no se encuentran definitivamente establecidos o, al menos, hay intentos pero no consenso con respecto a ellos, podemos hacer uso de los parámetros principales para identificar cómo Allen hace numerosos honores a lo cotidiano en algunas de sus películas. Pero antes de proceder al análisis, haremos una propuesta más, quizás novedosa, en relación a esta concreta sensibilidad que nos atañe.

1.2. El carácter existencialista del cine de Allen

No son pocos los estudios que han abordado la base teórica filosófica que impregna la mayor parte de la obra de Allen. Numerosos autores de

---

[1] Traducción propia.

la historia del pensamiento han salido a flote a raíz de este análisis: Sartre, Nietzsche o Dostoyevski, son solamente algunos. Debido a la abundante literatura que versa acerca de este aspecto de su cine, no nos centraremos exhaustivamente en ello. Sin embargo, puede ser interesante relacionar este carácter de genio atormentado por el absurdo de la existencia que presentan muchos de sus personajes (en la mayoría de ocasiones interpretados por él mismo) con el afecto que podemos volcar sobre lo cotidiano. ¿De qué manera?

La conciencia trágica, si bien fue formulada teórica o conceptualmente hace no tanto por el existencialismo, siempre ha sido representativa del quehacer filosófico. Esta conciencia se basa en un saber nihilista, que defiende la ausencia de un sentido último que justifique, explique o subyaga a la vida humana. Una revelación de esta clase puede dar lugar a afecciones emocionales tales como la depresión o las reconocidas crisis existenciales. Que nada tenga sentido nos deja flotando huérfanos en una nada fría y solitaria, sin motivación para actuar o, directamente, vivir.

Uno de los antídotos más blandidos en filosofía para combatir este punzante tedio ha sido el juego de contrarios. Es decir: frente al absurdo, en lugar de la depresión, el humor. *Uno debe imaginar a Sísifo feliz.* No resuena muy extraño relacionar esta solución con el arte de Woody Allen, pues así lo testimonia él mismo: "Yo veía la vida como trágica o cómica dependiendo del nivel de azúcar en la sangre, pero siempre la consideré un sinsentido. Me sentía como un trágico encerrado en el cuerpo de un monologuista humorístico." (Allen, 2020, p. 317).

Y ya no solo en una autobiografía, pues el caso de *Love and death* (1975) también serviría como ejemplificación perfecta del absurdo comprendido tanto a nivel existencial como a nivel de estilo humorístico. El personaje encarnado por Allen en este film, Boris Grushenko, es un ruso que ha de partir a la guerra, a pesar de sus evidentes reticencias. A raíz de esta aventura, el espectador es testigo de una parodia de lo bélico, con Boris vestido de animador, los soldados corriendo por el campo representados como ovejitas de un rebaño, un vendedor ambulante que trata de amenizar el espectáculo... La acepción de una tragedia tal como lo puede ser una guerra, con la infinidad de muertes y sufrimiento que

conlleva, es articulada por Allen, claramente con objetivos críticos, desde la acidez de un humor irónico. De ahí maravillas del guion tales como "Si dios no hubiera estado de nuestra parte habría salido peor, podría haber llovido" (Allen, W. 1975).

Yuriko Saito también reflexiona sobre la forma sensible en la que el humano se relaciona con lo trágico: cómo le afecta, cómo aprecia esta clase de situaciones graves, problemáticas. Relacionando la estética con la ética, Saito piensa en cómo solemos juzgarnos a nosotros mismos al sentirnos atraídos o fascinados por tragedias naturales o ecológicas, por ejemplo, ya que albergan implicaciones morales deplorables. Si algo tiene malas consecuencias para nuestro entorno o sociedad, no debería darnos placer estético. Sin embargo, observa astutamente que podemos vernos fascinados por un fenómeno de este tipo sin que ello implique respaldarlo o valorarlo positivamente. Una cosa es la aprobación, que podría derivar en autocensura; y otra muy distinta el simple hecho de "percibir claramente" o "ser profundamente sensible o sensible a" (Saito, 2007, p. 157). Apreciar estéticamente las tragedias, desde el mero placer experiencial o desde el humor, no implica una inconsciencia irrespetuosa, una falta de madurez emocional o un comportamiento frívolo y deshumanizante. Más bien, y si se comprende fundamentado de esta otra forma, todo lo contrario.

La estética de lo cotidiano es el afecto en el que desemboca una conciencia trágica tras un círculo completo de existencialismo espiritual. Tal círculo constaría de tres pasos:

- Primero, el ser humano nace y crece en el mundo material, cotidiano, que asume como insuficiente. Nuestro espíritu tiende a buscar una explicación más allá que justifique por qué hemos venido a la existencia, qué hacemos aquí, cuál es nuestro cometido, el sentido del todo.
- Las respuestas a estas preguntas se buscan en lo trascendente, la mirada se dirige al cielo, quizás por la herencia judeo-cristiana que nos atraviesa y de la que bebemos, quizás porque sea innato a nuestro ser. Buscamos a Dios entre las nubes, una iluminación, una revelación. Nunca llega.

– Por último, se cierra el círculo volviendo al origen, bajando la mirada. ¿Qué me queda? Las cosas. El mundo, de nuevo, pero otro; porque ya no es una mirada juzgadora, despreciadora, la que volcamos sobre él. Ya ni siquiera es suplicante, como aquella que se dirigía como un cohete hacia las estrellas. Ahora, cansada, agotada del esfuerzo, apoya la cabeza en la almohada y la nota más blanda que nunca. El calor es más intenso, el amor más honesto, más consciente. Las cosas hablan y de ellas emerge un nuevo sentido: uno que no es ajeno a lo cotidiano, sino que lo constituye.

Woody Allen demuestra una y otra vez haber recorrido esta experiencia interior, este viaje solitario. El resultado puede apreciarse en un determinado análisis, a continuación, basado en la confianza de que su afecto se encuentra volcado hacia lo mundano por inteligencia, y no por inconsciencia.

2. METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

Las películas que son analizadas en lo que prosigue han sido escogidas por la sencillez y claridad con la que muestran un aprecio de lo cotidiano, lo que aporta notablemente al abordaje de esta lectura. Sin embargo, podrían hallarse ejemplos a menor o igual escala en muchas otras películas de Woody Allen. Por la extensión requerida de cada capítulo y la afinidad con el tema de estudio nos hemos centrado, en esta sección, concreta y únicamente en dos: *Annie Hall* y *A Roma con amor*. Se han valorado por la diferencia de estilos cinematográficos que suponen, siendo la primera un ejemplo canónico del estilo de Woody Allen en la década de los setenta; mientras que la segunda constituye un caso paradigmático de su deriva dosmilera, durante la que se tantearon registros más comerciales o *mainstream*.

A mayores, considero preciso explicitar que las citas del guion han sido traducidas autónoma y directamente del visionado de las películas. Es decir, se trata de transcripciones propias, articuladas en forma de cita o

de fragmento dialógico. Sin embargo, de desear consultarlas, pueden hallarse redactadas en su versión original en diversas páginas de internet[2].

3. APLICACIÓN Y HERMENÉUTICA EN SUS PELÍCULAS

En el presente apartado volcaremos ciertos elementos pertenecientes al tratado corpus teórico sobre ambas películas de Allen con el objetivo de trazar una hermenéutica de estética de lo cotidiano en ellas. La lectura se verá personificada en el estudio material de la personalidad del guion, curiosidades del ámbito narrativo o directamente en los recursos audiovisuales.

3.1. La ternura y lo íntimo en *Annie Hall*

Si se pudiese resumir la tipología de la relación que testimonia *Annie Hall* (1977) en una palabra, podría ser acertado escoger *ternura*. La vulnerabilidad, naturalidad y humanidad de los personajes y sus conflictos en las relaciones interpersonales rebosa y conmueve, a la vez que divierte, a quien se haya sentado enfrente de la pantalla. El intento o la intuición que pretende aunar esta película con la estética de lo cotidiano se basa precisamente en esta tesis: la película se desenvuelve en arquetipos de lo mundano, extremadamente honestos y verídicos. Cualquiera que alguna vez haya creído estar enamorado puede identificarse con la cara que en ella se muestra de las relaciones humanas. En suma, se trata de una comedia dramática (paradoja que ya hemos solventado con el círculo trágico) y romántica, que versa acerca de los grises en la experiencia humana del amar.

Woody Allen y Diane Keaton coprotagonizan, una vez más, un relato en el que se enamoran, comprendiendo este la temporalidad abarcante desde que son absolutos desconocidos hasta que sus destinos se separan. A su intimidad le caracteriza una torpeza dulce, distinta a la torpeza propia del prototípico personaje de Allen: aquel es más Chaplin, más cómico, desastre y frustrante; mientras que esta humaniza a su

---

[2] Véase, por ejemplo, https://www.scriptslug.com/script/annie-hall-1977

intérprete, rasga lo ficcional para ahondar en los aspectos más crudos de las realidades afectivas del día a día.

Tras varios recursos que retornan al espectador con ese arte del rasgar, en esta ocasión la cuarta pared, para abandonar la imagen cinematográfica e incluirnos en su cuento (o incluirse él en nuestra mundanidad); tras esa introducción fragmentaria y amena, tenemos ya un ejemplo de esta torpeza tierna: su primer encuentro. Alvy Singer (Allen) y Annie Hall (Keaton) se cruzan tras jugar al golf. Todavía no se conocen. Por eso, cuando Annie es interpelada por Alvy según abandona el lugar, con un amable y cercano "juegas muy bien" (Allen, W. 1977), ella se gira desprevenida. Nerviosa, tartamudeando, trata de articular un agradecimiento igual de bienintencionado: "¿Sí? Tu también. Ay madre, qué bobada... Qué bobada decir eso, ¿verdad? Me refiero, tú dices "¡Qué bien juegas!" y acto seguido yo tengo que decir "¡Qué bien juegas tú!". Ay madre, Annie..." (ibid.). Lo ridículo de la interacción, el evidenciar la incomodidad de la situación en lugar de tratar de disimularla, la inseguridad transmitida, son elementos que le suman puntos de naturalidad a la escena, facilitándole al espectador el identificarse con los personajes a diferencia de cómo se complica esta sencilla tarea con la usual impostación de personalidades seguras, confiadas y artificiosas que en muchas ocasiones orquesta Hollywood.

Esta desvergonzada y sincera manera de mostrar sin reparo los aspectos o momentos imperfectos podría relacionarse con un párrafo de Yuriko Saito, en el que ella reflexiona sobre las experiencias estéticas de la cultura japonesa en contraposición a la actitud filosófica predominante en occidente:

> Además de la fugacidad, la tradición estética japonesa estetiza otras condiciones desafiantes de la vida, como la insuficiencia, la imperfección y los accidentes que escapan a nuestro control. Doy por sentado que en general deseamos objetos y condiciones sin defectos que satisfagan suficientemente nuestras necesidades. Además, preferimos tener control sobre ellos para que no nos pillen desprevenidos ni nos desbaraten por casualidades inesperadas. Sin embargo, todos sabemos que esos deseos y expectativas son ilusiones. La vida está llena de decepciones y frustraciones, porque las cosas no siempre se ajustan a nuestras expectativas, nuestras relaciones amorosas no acaban de funcionar como habíamos planeado o deseado, y las sorpresas nos

> salen al encuentro en cada esquina. Al igual que la transitoriedad es algo ineludible para todos nosotros, estos hechos de la vida también son aplicables a todos, causando dificultades y desafíos. El existencialismo occidental caracterizaría esta condición humana como desesperación, náusea o angustia[3] (Saito, 2007, p. 186-7)

A diferencia, como decíamos, del carácter occidental, en la concepción japonesa y en parte gracias a su influencia budista, la inestabilidad, la incertidumbre y la imperfección son elementos que le confieren valor a cada aspecto de la vida. A su parecer, de lo contrario, de estar todo compuesto por una inmaculada perfección inalterable, no veríamos en ello reflejo de nuestros peros y marcas. Nada nos conmovería.

Algo semejante en relación a la torpeza tierna se podría interpretar en una escena posterior en la que hablan en la terraza de Annie, solo que en esta ocasión lo que se hace es transparentar el desdoblamiento entre lo que realmente se piensa y se desearía decir (que es lo que ocurría en la otra escena, en esta ocasión siendo solo subtítulos), y lo que se dice para no afrontar la incomodidad o el atrevimiento antes exhibidos (en esta ocasión siendo ese diálogo falso o políticamente correcto lo que los personajes finalmente verbalizan). Y además de ser el espectador el único testigo silencioso del desdoblamiento, funciona también como nexo entre ambos, la bisagra que abarca ambos mundos por suponer este (auto)engaño una constante en nuestra cotidianidad, en concreto en el ámbito de las relaciones interpersonales. Realmente no camuflamos nuestros verdaderos pensamientos solo en las relaciones románticas, es una habilidad social que se ejerce permanentemente, tanto con desconocidos como con amantes potenciales (de hecho, en esto consiste la inteligencia social). Sin embargo, la forma en la que aquí se nos muestra es relevante y relacionable con el concepto de *everyday aesthetics* porque se articula de forma arrebatadoramente ingenua. Pone de manifiesto, una vez más, las inseguridades de los protagonistas, sus dudas, astucias, o deseos (hasta los obscenos: "me pregunto cómo se verá desnuda", susurra el Allen fantasmal recluido en su conciencia). Todo lo incomunicable se comunica justo así: fantasmagóricamente. Únicamente para el

---

[3] Traducción propia.

espectador, pero haciéndolo por ese motivo paradójicamente presente, invocándolo. Este brillante recurso de desdoblamiento nos transporta directamente no solo a ese instante íntimo entre ellos, sino además a una ocasión propia en la que hayamos sido nosotros los artistas del camuflaje verbo-mental en la tranquila reclusión de nuestro ego.

Más adelante, según avanza la película, vemos que una veloz reciprocidad recorre sus conversaciones. Mucho de lo que ahora se consideraría como un comportamiento *tóxico,* propio del castigado y aparentemente anticuado amor romántico, se comparte aquí en escenas de vulnerabilidad pura e inocente. Con el puente de Brooklyn de fondo, en la seguridad del embrionario anochecer, los dos expresan afecto con pies de plomo:

- Alvy: ¿Me quieres? Sé que solo me conoces de hace poco, pero…
- Annie: Creo que… Ya, sí, ya… ¿Tú me quieres a mí?
- Alvy: Amor es una palabra demasiado débil… Te *cuero*, te *quello*, ¿sabes? Te *quierro*, con dos erres. (Annie ríe) (ibid.)

Querer a alguien sin conocerle puede ser algo que comúnmente no esté bien visto. Familiares y amigos nos aconsejan bajar el ritmo, calmar el paso, saber bien *dónde nos estamos metiendo*. Pero por mucho que pretendamos comandar a los caballos y que cese el traqueteo descontrolado de la carroza, la veda ya se ha abierto, cupido ya ha disparado, y en su jardín no resta espacio para nuestra voluntad serena y racional. Irónicamente, agotar el sentimiento en palabras hacia la persona amada es lo que aporta más serenidad que ningún otro antídoto: seguir valiente el curso, gozar de la velocidad, disfrutar del viento en la cara.

Esta película podría suponer una oda a ese orgulloso atrevimiento loco, a una pasión de riesgo inocente, que no es tan consciente de su deriva irracional, que simplemente se hace de ella un maestro. Pero, efectivamente, la desbocada relación en su doble tracción termina por descarrilar: aquel rasgar que creíamos distinguir de entre el sonido de fantasmales besos y suspiros termina radicalizándose en un irremediable roto. Woody Allen, a través de su personaje, trata de comprender por qué sucede la muerte del amor, negándose a asumir por respuesta un sencillo

love fades que se antoja más cruel y terrorífico que realista. Solo nos queda cuestionarnos, debido a lo extendida que resulta esta experiencia: ¿necesariamente es algo cotidiano que el amor muera? ¿Mata la cotidianidad al amor? ¿Qué relación albergan? Preguntas, creo, sin respuesta.

3.2. La reivindicación de lo mundano en *A Roma con amor*

A Roma con amor puede parecer, en un primer vistazo, nada más allá que una película *palomitera*, amena, inocente y humildemente entretenida. El hecho de que vayamos a interpretar en ella una estética de la cotidianidad no le borra estas facciones livianas, pero ilumina alguna que otra más profunda.

Esta cinta es un elogio a la ciudad, su principal cometido es romantizar Roma, por redundante que suene, y la cultura italiana, por lo menos en sus tópicos: comida deliciosa, arquitectura magna, calles de piedra animadas y ajetreadas, vespas, colores cálidos, música de mandolinas *everywhere* y *everytime*. También se palpa una similar inocencia inherente a las parejas que llegan a Roma, como la que brotaba de Annie y Alvy. Sin embargo, lo más notorio para nuestro estudio es el constante contraste entre la fama y la grandiosidad del ambiente cultural y artístico en Roma, por un lado; y la cotidianidad y naturalidad de los personajes con sus costumbres tradicionales y rutinas sencillas, por otro.

Concretamente, los personajes que nos interesan de *A Roma con amor* son dos: Leopoldo Pisanello y Giancarlo. Estudiaremos respectivamente estos casos en el contexto de la película y trataremos de argumentar por qué, también, son ejemplos de una estética de lo cotidiano.

La vida de Leopoldo Pisanello, un humilde trabajador de clase media, da un repentino vuelco un día cualquiera. Su rutina, que se repite incansablemente como sucedería en *El día de la marmota* (1993), se ve troncada cuando de pronto una mañana sale a la calle y resulta que es famoso, pues decenas de *paparazzis* le persiguen y entrevistan acerca de cuándo se ha afeitado, qué ha desayunado, si la tostada era de pan integral o normal...

Este giro de unos humildes acontecimientos puede abordarse hermenéuticamente de incontables maneras. Una interpretación podría ser una

crítica al mundo de la fama y su absurdo, otra a la exagerada y desagradable exposición de lo íntimo a un público ajeno al que no le aporta nada (prensa rosa); o la manera en la que nosotros lo vamos a interpretar: como un divertido y curioso acercamiento a los detalles de lo cotidiano[4]. Según Pérez-Henao, algunos autores *"(...) propone[n] enfrentar la vida diaria con una perspectiva estética, a distancia y con veneración (como si se estuviera inmerso en un museo), a fin de transformar la cotidianidad"* (Pérez-Henao, 2014, p. 232). Parece que Woody Allen armara justo esta estrategia con el personaje de Pisanello.

¿Podría considerarse esta trama una parodia sarcástica pero no burlesca de lo que supone la importancia del detalle del día a día? ¿Una oda a los pequeños momentos que conforman el gran edificio de lo cotidiano, de lo mundano, que debería merecerse también una importancia y grandilocuencia, en caso de tener que otorgársela a algo, como se lo merecen las curiosidades e intimidades de los famosos? Al salir tras finalizar la jornada, se ve ahogado por un tsunami de periodistas cuya primera pregunta hacia la estrella resulta ser "¿cómo ha ido el día?" (Allen, W. 2012). Así de sencillo. Él responde que ha derramado un poco de café sobre unos documentos, pero que por lo demás bien. Acto seguido, el periodista se gira hacia la cámara y relata este hecho como si de una novedad internacional hubiere de tratarse. Firma autógrafos, hace declaraciones: "parece que va a llover" (ibid.). Todo son preguntas que ensalzan la cotidianidad con un claro deje humorístico. En relación a esta clase de tramas en lo audiovisual, Blanca Miguel escribe:

> La conclusión a la que nos llevan todas estas narrativas sobre la vida *per se* no es otra que la confrontación del mundo al desnudo: el ser humano es en el fondo homogéneo en los aspectos habituales y la forma de afrontar las minúsculas particularidades del día a día. Con aquello común, de todas formas, puede hacerse también literatura: *The Office* nos dice que la belleza puede encontrarse en la rutina, y que vivir una vida anodina y corriente también puede ser emocionante en múltiples aspectos (Miguel González, 2021, p. 125)

[4] También puede ser que, en el fondo, estas dos conclusiones estén entrelazadas y estrechamente conectadas.

La fama termina tan gratuitamente como empezó y Leopoldo se alegra muchísimo.

Giancarlo, por su parte, canta en la ducha, donde demuestra un talento vocal sin igual para la ópera, cosa que detecta inmediatamente Jerry (personaje interpretado por Allen), al haberse dedicado toda su vida a la música clásica. Tras una exhausta negociación, Jerry consigue convencer a Giancarlo de que haga una prueba para una actuación. La audición termina siendo un desastre y el ambiente entre ellos se arruga. La mujer de Giancarlo propone una solución "si comemos algo, nos sentiremos mejor"[5] (ibid.). Pero no es ese el problema, sino que resulta que el artista solo canta bien en la ducha. Claro, piensan, todo el mundo canta bien en la ducha, pero luego en la vida real, al abandonar el mundo de burbujas y geles y las relucientes paredes efecto eco del cuarto de baño, la mayoría de voces son horribles. Ahora bien, esto no supone un obstáculo por el que la carrera de Giancarlo se vea truncada: todo lo contrario. La decisión tomada entonces no es la de recluir el don a la cotidianidad de la ducha, sino llevar la cotidianidad de la ducha a un espectáculo donde lucir ese don, sacralizando las burbujas y los geles en el proceso de introducirlas en un espacio que no es el suyo, que no podría serle más ajeno, pues es el propio de la Obra de Arte (con irónicas mayúsculas). Jerry arma esta esperpéntica y divertida ópera y la audiencia les aclama enérgicamente al terminar, concluyendo un absoluto éxito.

Dos ejemplos, como se puede (si se quiere) apreciar, tan paradigmáticos como sutiles y curiosos, de lo que podrían considerarse homenajes a lo cotidiano en el cine de Woody Allen.

4. CONCLUSIONES

Cuando ya no hay un sentido trascendente que justifique y revalorice la vida, cuando ya no asoma ninguna cabeza entre las nubes, la mirada vuelve a las cosas, al igual que lo hace el afecto. La filosofía vuelve a la cotidianeidad, a buscar en ella algo sagrado a lo que agarrarse desesperadamente. Y es que lo sagrado es reconocible en el mundo porque es el

[5] Referencia a uno de los elementos más sonados de la estética de lo cotidiano: la comida.

mundo, las cosas pueden leerse divinizadas, se puede ver encarnado lo sublime en lo aparentemente ridículo o insignificante. El simbolismo de la comida o el estudio de los ambientes y las atmósferas podrían ser vías por las que continuar este estudio relacional. Por eso quizás sea esta, de manera incoherente, una conclusión muy inconclusa.

Así, esta es solo una posible entre otras muchas lecciones aportadas por el cine de Woody Allen. Su relación con lo mundano se funda en los términos de una naturalidad cómica, distendida. Y con ello, sus películas exponen la actitud propia de alguien a quien la carga de la angustia existencial le resulta, paradójicamente, una carga bien ligera.

5. REFERENCIAS

Allen, W. (2020). A propósito de nada. Autobiografía. Alianza.

Allen, W. (director). 1977. Annie Hall [película]. Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions.

Allen, W. (director). 1975. Love and Death [película]. United Artists.

Allen, W. (director). 2012. To Rome with Love [película]. MFE – MediaForEurope.

Dipaola, E. (2012, 10-12 de mayo) Trayectos y performatividad: preliminares nociones para el abordaje de una imagen-espacio en el cine contemporáneo [ponencia] III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Consejo Nacional de Investigaciones Cientítificas (CONICET) – Universidad de Buenos Aires (UBA). Buenos Aires, Argentina.

Grueso, N. (2014). Woody Allen El Ultimo Genio. PLAZA & JANES.

Melchionne, K., & Pérez-Henao, H. (2017). Definición de estética cotidiana. Kepes, 14(16), 175–183. https://doi.org/10.17151/kepes.2017.14.16.8

Miguel González, B. (2021). The real thing, but more. Meta-narrativas de la cotidianeidad y lo mediocre a través de teleseries, realities y redes sociales: un estudio de The Office [Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Valladolid]. https://uvadoc.uva.es/handle/10324/52526

Pérez-Henao, H. (2014). El lugar de la estética en la vida diaria: historia del concepto de estética cotidiana. KEPES, (10), 227–248.

Saito, Y. (2007). Everyday aesthetics. Oxford University Press.

Tatarkiewicz, W. (2006). Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética (FILOSOFIA. NEOMETROPOLIS) (Filosofia / Philosophy). Tecnos.

WOODY ALLEN Y LA NOSTALGIA ENTRE LAS DOS ORILLAS DEL SENA: LA REPRESENTACIÓN DE LA *VILLE LUMIÈRE* EN *MIDNIGHT IN PARIS*

Ricardo Gómez Laorga
Universidad Isabel I

1. INTRODUCCIÓN. ALLEN-PARÍS: UN BINOMIO PROLÍFICO PARA EL CINE

> «La nostalgia es negación. Negación del doloroso presente. El nombre de esta negación es «pensamiento de la Edad de Oro», la noción errónea de que una época diferente es mejor que aquella en la que uno vive. Es un defecto de la imaginación romántica de las personas a las que les cuesta afrontar el presente»
>
> Woody Allen

Hablar de Woody Allen y de París, es referirse, como no puede ser diferente al pensar en la *ville lumiére*, a una historia de amor. El neoyorquino ha recurrido a la capital francesa hasta en tres ocasiones. La última de ellas, en 2023 para llevar a cabo su 50ª película: *Golpe de suerte*. De la primera de ellas, *Todos dicen I love you* (1996) ha transcurrido una mayoría de edad y casi dos décadas, y la segunda de ellas será la que le reafirme en el «Olimpo» del séptimo arte. En efecto, nos referimos a *Midnight in Paris*. Transcurría el año 2011 cuando el longevo cineasta decidió mezclar en un guion *sui géneris* dos de las grandes épocas culturales francesas de las dos últimas centurias: la *Belle Époque* de la segunda mitad del siglo XIX, y el París de las postrimerías de la *bohème* y de la «generación perdida» en la década de los 20 de la pasada centuria.

Pese a que la representación parisina no cuenta con el grado de detalle que tendrá, por ejemplo en la mencionada *Golpe de suerte*, plasmará, como se explicará en líneas sucesivas, importantes y paradigmáticos escenarios. A tal efecto se pueden anotar las *rives* del Sena con los también célebres *bouquinistes* o vendedores de libros ambulantes que ellas pueblan; el entorno del *Panthéon*; por supuesto el bohemio *Montmartre* o, allende la capital, los jardines del Palacio de Versalles. Así, podría pensarse que la película se trata de una suma de clichés estereotípicos (Lisarelli, 2011) en los que se hace un uso voluntario de elementos como el acordeón, o escenarios pintorescos como las orillas del Sena. Este aspecto ha sido igualmente analizado por Mónica Tovar, quien además añade que el París que se representa en la película es el del lujo característico de la familia política del protagonista (Tovar, 2014, p. 22).

Empero, el propósito de este capítulo no es el de llevar a cabo una descripción cuasi topográfica de la villa parisina, sino el analizar cómo Allen emplea estos escenarios como si de *atrezzo* se tratara para explicar el nodo y núcleo de *Medianoche en París*: la representación de la nostalgia a través del viaje entre varias épocas. Pese a que el *flashback* es un hecho habitual y cotidiano en el cine -a este respecto podría mencionarse la película *Las horas* (2002) de Stephen Daldry como paradigmática- en nuestro caso de análisis, Allen lo realiza con una mística y originalidad típica en sus realizaciones.

Sin ánimo de que este análisis sea una mera sinopsis de la película, huelga recordar importantes datos que ayuden al lector a situarse en el contexto de la trama. Si en *The Hours* Daldry nos mostraba a una genial y atormentada Virginia Woolf en una de las tres tramas principales del filme, en esta ocasión Allen nos presenta a Gil Pender, un escritor estadounidense amante del París de «los felices años 20»; época de transición entre la Primera Guerra Mundial (1914-1918), y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945); donde aquélla no se había terminado de ir y donde ésta no acababa de llegar[6].

[6] En este sentido, este *impasse* bélico característico de esta década nos puede recordar a la paradigmática cita del teórico marxista italiano Antonio Gramsci, quien hablaba de las crisis como épocas en las que «lo viejo tarda en morir, lo nuevo no acaba de nacer y, mientras tanto, aparecen los monstruos».

Pese a que Gil cuenta con cierta reputación en el mundo de los guiones hollywoodienses, siente cierta imperfección e infelicidad crónica. Es en un viaje a París junto a su prometida Inez y sus suegros cuando se da cuenta de que su atascada novela -claro ejemplo del «síndrome de la página en blanco» para su *opera prima*- debía versar, iniciar y finalizar en París. De hecho, el argumento de aquélla -pretendía que versara sobre un hombre que trabaja en una tienda de nostalgia, «un lugar donde se venda "memorabilia[7]" y cosas viejas»- ya nos refleja el núcleo argumental de *Medianoche en París*: la representación y gestión personal y autobiográfica de la nostalgia. Su prometida, materialista vacua confesa, no valora el potencial artístico de Pender y, ante la sugerencia de él de mudarse a París, rehúsa en nombre de la meteorología y la lluvia permanente consustancial a la capital gala.

Sin embargo, lejos de concordar con tal juicio y argumento, Gil Pender valora precisamente la lluvia parisina como el eje vertebrador de su felicidad y de su inspiración para devenir un importante creador de relatos narrativos. Un importante culmen argumental del filme llegará cuando Gil e Inez tengan un *rendez-vous* -tan típicamente parisino- con unos amigos estadounidenses de Inez: Paul y Carol. Pese a que el personaje de Carol aporta poco sustrato al fin del guion, el de Paul se alza como la némesis de nuestro bohemio protagonista. En efecto, Paul es representado como un altivo y soberbio conocedor del arte y la cultura parisina no tan ducho como dice y pretende ser. Ante una malograda cita, Gil abandona al grupo y, tras un exceso etílico, se sentará a contemplar la noche parisina en las escaleras de la célebre iglesia de Saint-Étienne-du-Mont en el *Quartier Latin*. A lo que ocurra después volveremos muy pronto.

Retornando a la plasmación del escenario parisino y su contexto, huelga indicar que, pese a que Allen no valora en ningún momento el sustrato político de las diversas épocas, sí llevará a cabo una representación acorde a lo que acontecía en París sobre todo desde el prisma cultural. Según Irene Crespo, ello mostrará la especial predilección por el cine francés que siempre ha reconocido el neoyorquino y que le llevará en sus

---

[7] Se trata de una palabra cognada en inglés y castellano que haría mención de las cosas que son dignas de ser recordadas» (Mejía-Escobar, 2018).

diversas películas a idealizar París. En el caso de *Golpe de suerte*, a juicio de su diseñadora de producción Véronique Mélery (Crespo, 2023), «deseaba mostrar el París que él ama y filmar la ciudad en todo su esplendor». Esta neutralidad aséptica permitirá una mayor y mejor comprensión del verdadero objeto de la película -la representación de la nostalgia por un supuesto pasado mejor y la comprensión de dicha irrealidad- y, por extensión, nos autorizará en estas líneas a aportar una visión contextual de las dos épocas históricas que Allen nos presenta en *Midnight in Paris*.

2. EL PARÍS DE LA «GENERACIÓN PERDIDA»: LA FALSA ENSOÑACIÓN DE PENDER

Si se observa la catalogación del título del presente capítulo, se apreciará la mención de las «dos orillas del Sena» como metáfora de las dos épocas que Allen -y, por extensión el hilo argumental de este escrito-, pretende plasmar en el filme. Así, una orilla del Sena y, por ende, de la historia cultural parisina será la década de los veinte del siglo XX. En estos «felices años veinte» convergerán en la antigua *Lutecia* romana varios miembros de la archiconocida «Generación perdida».

Este término fue acuñado por la también escritora e importante personaje de la película, Gertrude Stein, aplicándolo a todos los escritores y literatos estadounidenses que, tras combatir sirviendo a su país en la Primera Guerra Mundial, habían permanecido en Europa y allí habían continuado parte o la totalidad de su producción literaria posterior (Grimaldi, 2009). Estarán relacionados con esta «Generación perdida» la propia Stein, Ernest Hemingway o Scott Fitzgerald, todos ellos importantes personajes en la película de Allen.

Como bien se ha señalado en líneas anteriores y confirma Labbate (2022, pp. 100-102), esta generación de artistas literarios -quizás una de las más importantes de la historia estadounidense-, vivió la «Gran Guerra» de forma directa o indirecta y tal impresión y experiencia causará una evidente impronta que se plasmará en su producción e ideología.

Tras el conflicto, en Estados Unidos surgirá una importante reacción conservadora que pugnará por revertir los derechos que las mujeres habían logrado durante el periodo bélico y que amenazaban la figura femenina como «guardiana de la moral».

Esta situación agonística entre la defensa de la moral tradicional femenina y el nuevo ansia por lograr una mayor libertad será plasmada a la perfección por los literatos estadounidenses de la época. Puede mencionarse en este punto a Scott Fitzgerald en su obra *The beautiful and damned*. Ya el título parece advertirnos sobre la supuesta naturaleza «maldita» de Gloria Gilbert, una de sus protagonistas. Tanto ella como su marido Anthony Patch parecen llevar una vida agitada y cargada de libertinaje y excesos etílicos, lo cual deviene en un golpe frontal contra la moral femenina tradicional estadounidense y estas mutaciones sociales paulatinas.

Argumento semejante y análogo aparece en la con seguridad obra literaria más conocida de esta generación de escritores. En efecto, en su celebérrima *Fiesta* (en el original en inglés *The Sun also rises*), Ernest Hemingway nos presenta a un grupo de jóvenes estadounidenses participantes en la Primera Guerra Mundial. Instalados en París, deciden pasar un periodo vacacional en España. Más allá de estos datos, la esencia del libro radica en el hecho de que todos y cada uno de ellos portan una serie de secuelas traumáticas fruto del evento bélico. Una de ellas es el exacerbado temor por la ausencia de planificación y de incertidumbre y temor respecto del mundo en el que viven (Labatte, 2022, p. 112; Campos, 2007). Aquí Hemingway parece mostrarnos, además de la marcada y citada incertidumbre, otro aspecto que, como se ha indicado, será el nodo argumental de *Midnight in Paris*: la nostalgia por un pasado mejor.

Precisamente, siguiendo con Hemingway y aplicando estas nociones literarias y contextuales a nuestro análisis de la obra de Allen, el malogrado escritor de Illinois teje un paralelismo con su propia existencia autobiográfica y que actuará como indiscutible eje argumental que hile e hilvane la historia de Gil Pender.

Así, en su igualmente celebérrima *París era una fiesta*[8] (del original en inglés *A Moveable Feast*), Ernest Hemingway cuenta su experiencia de vida en la París de la época; una París en el fáctico final de su *bohème* y donde el estadounidense había sido inmensamente feliz a pesar de su pobreza. Sin ánimo de narrar pormenorizadamente el contenido de la obra, huelga indicar que se tratará de la principal inspiración de Woody Allen para conformar el argumento de *Midnight in Paris*. En efecto, los paralelismos son evidentes: tanto Hemingway en su experiencia autobiográfica como Gil Pender son dos escritores estadounidenses con un ápice de frustración creativa y que encuentran su musa literaria en el simple hecho de habitar y formar parte de los ritmos culturales de la *ville lumière*.

Empleando el recurso del alcohol como signo narrativo evidente -en el caso de la obra de Hemingway en la experiencia alcohólica del propio Scott Fitzgerald, y en el caso de nuestro filme de análisis con la experiencia posterior de Pender tras sus excesos etílicos-, tanto Allen como el propio Hemingway ponen el acento en el hecho de querer describir una suerte de «París eterna» en la que cualquier foráneo puede encontrar su lugar.

Hemingway narra su periplo con la comunidad estadounidense y anglófona en la ciudad; así, expone su experiencia con Miss Stein y Sylvia Beach en la célebre librería *Skakesperare & Company* o con el también famoso escritor irlandés James Joyce. Sin ánimo de plasmar en estas líneas el contenido de la obra del estadounidense, sí es imperativo anotar lo previamente mencionado: el común denominador entre el autobiográfico Hemingway y el guion de Allen reside en situar una París de *bonheur* y júbilo. Este aspecto se aprecia a la perfección al comienzo del capítulo 6 «Una falsa primavera» cuando el literato de Chicago reconoce cómo «cuando llegaba la primavera, incluso si era una primavera falsa, la única cuestión era encontrar el lugar donde uno pudiera ser más feliz»;

---

8 *París era una fiesta* es una de las obras más célebres del literato estadounidense Ernest Hemingway (Oak Park (Illinois) 1899- Ketchum (Idaho) 1961). En 1921 se había instalado en París como corresponsal de prensa, viajando por el «Viejo Continente» en los siguientes años e, incluso, sirviendo como corresponsal de guerra durante la Guerra Civil española (1936-1939). En 1926 llevó a cabo sus dos primeras obras, *Aguas primaverales* y *Fiesta*. Además de *París era una fiesta* (publicada como novela autobiográfica póstuma en 1964), su libro más célebre es *El viejo y el mar* (1952). Por su carrera periodística y literaria obtendrá el Premio Pulitzer (1953) y el Premio Nobel (1954) respectivamente.

o cómo «únicamente la gente ponía límites a la felicidad, salvo las poquísimas personas que eran tan buenas como la misma primavera» (Hemingway, 2003, p. 53).

Esta oda a la felicidad y al hedonismo encarnado en la figura de Hemingway se puede plasmar y extrapolar al contexto que vivirá Gil Pender, precisamente cuando tras una suerte de «experiencia religiosa» y viaje transtemporal viaje a su época fetiche: el París de los años 20. Retornando a la trama que hemos dejado aparcada en líneas previas, tras un desbarajuste etílico, Pender se encontraba asistiendo a la magnífica noche parisina recostado sobre las escaleras de la iglesia de Saint-Étienne-du-Mont en el Barrio Latino de la capital francesa.

Es en ese momento en el que un coche de época se para a su lado y le invita a subir con unos invitados caracterizados y vestidos para la ocasión para acudir a una fiesta. Gil no rehúsa y monta en el vehículo y, para su sorpresa, se ve trasladado a dicha época. Uno de los clímax de la película aparece precisamente cuando Pender acude a dicha fiesta del París de los años 20. Allí, conoce a gran parte de la cultura parisina de la época, muchos de los cuales admira profundamente: desde los literatos ya mencionados, Gertrude Stein -a quien Gil Pender cede su novela para conocer la calidad de su escrito-, Ernest Hemingway y Scott Fritzgerald, al torero Juan Belmonte, pasando por importantes pintores como Salvador Dalí, Luis Buñuel o Pablo Picasso. Precisamente, el personaje central en esta parte de la película será la amante y musa de Picasso, Adriana. Tras una profunda charla, Gil queda prendado de su belleza física e intelectual; el protagonista ve en ella todo lo contrario a lo que ve reflejado en su prometida: una mujer profundamente interesada en la cultura y en París. No obstante, para sorpresa del propio Gil, Adriana, persona contemporánea a sus anhelados años 20, anhela a su vez otra época que ella considera el culmen cultural de París: la *Belle Époque* de la segunda mitad del siglo XIX.

Aquí podemos encontrar el mensaje y trama central de la película de Allen con París y su rica cultura como escenario principal e inigualable: Gil, ferviente creyente de que la mejor época cultural son los años veinte parisinos, encuentra y se enamora de una persona de la época, pero ella

tiene el mismo sentimiento respecto de otra época pasada para ella. Aquí el director neoyorquino nos muestra cómo el ser humano con ciertas dotes de nostalgia tenderá a encumbrar y admirar cualquier tiempo pasado mejor por el simple hecho de serlo. Para sorpresa tanto de Gil como de Adriana, el guion de la película nos guiará hacia otro suceso para enfatizar en dicha premisa.

3. EL PARÍS DE LA *BELLE ÉPOQUE*. EL ANHELO DE ADRIANA Y EL «DESPERTAR» DE GIL PENDER

Con un atractivo y atracción evidente entre Gil Pender y Adriana, entre sus viajes paralelos al presente y a los años 20, el protagonista enfatiza en su idea de que el París de los años veinte es la época en la que es realmente feliz. Observa a su materialista y vacua prometida como un ejemplo de la vida que no quiere tener y, por el contrario, ve en Adriana la mujer perfecta para inspirar sus obras. Empero, en este triángulo amoroso *sui géneris,* se unirá un cuarto vértice que rompa el equilibrio: Gabrielle. Se trata de una joven anticuaria del presente a Gil Pender que conoce durante sus paseos solitarios por la *ville lumière*. Lo realmente atractivo de Gabrielle -tanto para Gil como para la trama- es el hecho de que se trata de una ferviente admiradora de lo antiguo y, para más énfasis, del París de la «generación perdida». A Gabrielle retornaremos más adelante para explicar su importante papel en la trama de Allen.

Tras un paseo por el París contemporáneo, Gil Pender encuentra en un puesto de un *bouquiniste* -los célebres libreros ambulantes de las orillas del Sena- el diario de Adriana escrito casi un siglo antes. Para su sorpresa y, en una situación transtemporal enormemente original, lee cómo la joven musa de Picasso y de nuestro protagonista escribe acerca de su enamoramiento de Pender y de su deseo de recibir unos pendientes de su amado como muestra de compromiso. Tras una desternillante trama secundaria ajena a este análisis, Gil entrega los pendientes a Adriana para evitar una paradoja de retrocasualidad o de «descubrimiento causal»[9].

[9] De no haberlo realizado, posiblemente la trama habría avanzado hacia un claro caso de retrocasualidad. A este fenómeno filosófico se le ha denominado también la «paradoja del viaje en el tiempo». Fue una teoría argüida por el escritor francés de ciencia ficción René Barjavel

Es en ese encuentro cuando los dos enamorados ven acercarse un coche de caballos de época que les invita a subir. En una situación paralela y parecida a la que experimentó el propio Gil con su viaje a los años veinte, acudirán al París de la *Belle Époque*, la época ensoñada de Adriana. De viaje por los cabarets de la época, la pareja tiene la ocasión de conocer a importantes pintores impresionistas y posimpresionistas de la época: Paul Gauguin, Edgar Degas y Henri de Toulouse-Lautrec. En conversación con ellos, Allen vuelve a apuntalar su idea principal en la obra: Adriana y Gil quedan profundamente contrariados cuando los pintores de la época soñada de ella reconocen cómo para ellos la mejor época para haber vivido era el Renacimiento del siglo XVI.

En este giro de guion, Woody Allen nos representa cómo la máxima de «cualquier tiempo pasado fue mejor» adquiere su clímax y máxima representación; se trataría del triunfo de la nostalgia permanente en la persona de importantes intelectuales y pioneros culturales de su época. Aquí se observa un *cleavage* o escisión entre los dos personajes y la trama: mientras que Adriana continúa con su deseo de habitar su época soñada y anhelada, Gil Pender comprende cómo siempre tenderemos a extrañar lo pasado que no hemos vivido y sobre lo que hemos leído y/o nos han contado. No obstante, dicha nostalgia puede devenir en un descontento permanente y crónico sobre nuestro presente por el ejercicio de comparativa. Ante esta dicotomía y disyuntiva, la mejor elección debía ser vivir el presente de la mejor manera posible y comprender la época que nos ha correspondido vivir.

Tras este «despertar» Gil recupera su *opera prima* novelesca de las manos de una Gertrude Stein que elogia sus capacidades literarias. No obstante, Hemingway le interpela cómo no ha sido capaz de apreciar en su propia obra que la mujer del propietario de la tienda de recuerdos -basado en

---

en su célebre novela *Le Voyager Imprudent*. A grandes rasgos y, largamente teorizado, se trataría de una dialéctica forzada y paradójica entre el pasado y el presente en el que un posible cambio inducido y artificial del viajero presente en su época pretérita podría poner en seria duda su propia existencia. El caso más llamativo es el que muestra la «paradoja del abuelo», en la que un nieto del presente acude al pasado para asesinar a su abuelo en su juventud. La paradoja reside obviamente en que, la muerte prematura de su abuelo antes de engendrar al padre del asesino impediría su propio nacimiento. Barjavel, R. (1973). *Le voyageur imprudent*, Gallimard.

la propia existencia de Gil Pender- se diera cuenta de que su pareja lo engañaba con «un amigo pedante». Rápidamente Pender se da cuenta cómo dicho sujeto se trataba de Paul, el aborrecido y redicho amigo de Inez.

Así, la novela de Gil es un reflejo de lo que en verdad sucede; Inez acaba aceptando la infidelidad tras la interpelación de Pender. No obstante, el guion muestra cómo a Gil no le importa pues para él no congenian lo suficiente y no termina siendo feliz con ese presente y existencia con ella. Así terminan su compromiso, con alegría generalizada de las dos partes pues a nadie le caía bien Gil y nadie comprendía sus originales y extraños anhelos pretéritos.

La película acaba mostrando cómo Gil acaba siendo comprendido pues se encuentra con Gabriella la comerciante de antigüedades, mostrando su evidente química mutua. Gil por fin consigue su caminata bajo la lluvia de París -clima que Inez detestaba y que es profundamente amado por Gabriella- y decide mudarse a París. Aquí, como si de una fábula de Esopo se tratara, observamos la moraleja y lección vital del filme: no existe algo catalogado de forma absoluta como «la mejor época de la humanidad». Así, la nostalgia que tenía Gil no se trataba más que de una negación subrepticia, pues se trata del error de no enfrentarse a su presente y pensar que sería más feliz en un pasado admirado por el simple hecho de saber más de él desde la teoría y la lectura y no desde la vivencia. Lo entendió en la epifanía que sufrió viajando primeros a sus amados años veinte cuando Adriana le dijo que la «Edad Dorada» de París era la *Belle Époque*, y cómo tras acudir a dicha época sus moradores contemporáneos apelaron sin duda alguna a que dicha edad áurica era el Renacimiento.

4. LA NOSTALGIA COMO ELEMENTO AMALGAMADOR DE LA TRAMA DE *MIDNIGHT IN PARIS*

En los libros *Conversaciones con Woody Allen* y *Woody Allen por sí mismo*, Eric Lax y Richard Schickel llevan a cabo respectivamente sendos procesos dialécticos con el director de cine neoyorquino en el que muestra la forma en la que desde su propia personalidad se enfrenta al guion de sus obras. Todo ello mediante la descripción de la carrera de Allen desde

aquel humorista de los años setenta con apenas dos obras teatrales concebidas. Se indica cómo Woody Allen es la antítesis de los propios personajes que interpreta en sus filmes, los cuales están caracterizados por la desesperación y la crisis existencial (Lax, 2008; Schickel, 2005).

Trasplantando ineludiblemente esta idea antitética, se aprecia cómo el personaje principal de *Midnight in Paris*, Gil Pender, podría tratarse de un claro ejemplo de bohemio anacrónico para la época que le ha tocado vivir y descontento con la posibilidad de no poder renunciar a su presente en favor de un pasado que idolatra y admira. Pender se siente como un genio incomprendido; un amante del París pretérito rodeado de un mundo materialista y utilitarista donde únicamente se valora el lujo -su prometida Inez muestra explícitamente su ansia y objetivo de vivir en el Malibú angelino en detrimento de un París lluvioso y cultural- por encima de otros aspectos no materialistas como el hecho de vivir rodeado de cultura anhelada.

A Gil nadie le comprende su voluntad explícita de querer vivir en París como medio para poder realizar su primera novela y obtener su felicidad. Es esta nostalgia sobre el poder cultural del París pasado de los años veinte la principal trama de la película como se ha anotado en líneas anteriores. No obstante, la película acaba en su propio devenir resolviendo esta problemática y concluyendo que la nostalgia es, en muchas ocasiones, fruto de un descontento acerca de nuestra infravaloración voluntaria o involuntaria del presente. El protagonista lo soluciona mediante la aceptación de que el problema no reside en un presente incompleto, sino en el hecho de que en ese presente se rodee de personas a su juicio incompletas con base en sus anhelos.

Autores que también han analizado la nostalgia en el filme de Woody Allen como Robin Chark coinciden en estas premisas[10], y en cómo

[10] El autor lleva a cabo un interesante análisis de lo que conlleva la nostalgia para la naturaleza humana. Así, sería un estado de ánimo deseado de rememoración y descrito como «un estado de ánimo melancólico que puede ser provocado por un objeto, una escena, un olor o una melodía». La palabra tiene un origen griego procediendo de los términos *nostos* («regreso») y *algos* («sufrimiento»). En 1688, Johannes Hofer, un médico suizo, lo acuñó para referirse a la condición psicopatológica en la que las personas sufren de tristeza desencadenada por objetos y lugares que les recuerdan su pasado (Chark, 2021, p. 2).

Woody Allen acaba dando respuesta a estos anhelos pasados mediante una suerte de «baño de realidad» cuando Pender viajando al pasado observa cómo su amada Adriana es una infeliz en la época que, precisamente, a él le hubiera hecho feliz vivir; y, posteriormente, cómo los pintores de la *Belle Époque* reconocen que dicha época -admirada por Adriana-, es imperfecta culturalmente hablando y en comparación al Renacimiento.

Ante esta problemática, el filme muestra dos vías antagónicas de respuesta a la paradoja. La primera, seguida por Adriana, quien no desea renunciar a sus ansias de nostalgia y decide permanecer en su admirada *Belle Époque* en detrimento de su vida real en la década de los años veinte. En contraposición, se alza la actitud de Gil Pender, quien entiende en ese viaje a la *Belle Époque*, que no es deseable ni viable el anhelo nostálgico respecto de nuestro pasado. La moraleja, como se ha anotado, sería aprender a convivir con el presente asignado a cada uno de los individuos. En este sentido, el desenlace de la película sería precisamente su ruptura con Inez y su marcha con Gabrielle, mujer de su presente y completamente acorde a su cosmovisión de la vida.

5. CONCLUSIONES

En *Midnight in Paris,* Woody Allen lleva a cabo un recorrido excepcional no solamente sobre el París más castizo y original, sino sobre la propia psicología humana. En efecto, como se ha indicado a lo largo del capítulo, el cineasta neoyorquino, emplea la *ville lumière* para presentar el mundo interior del intrépido literato Gil Pender. Como si de un *alter ego* se tratara, Allen reflexiona sobre la nostalgia consustancial al ser humano y en cómo podemos -y debemos- enfrentarnos a ella. Curiosamente, emplea el escenario parisino -primera ciudad donde se hizo la primera proyección pública de un film con Louis y Auguste Lumière- para expresar la nostalgia como un sentimiento connatural al ser humano. No obstante, como se ha mencionado, muestra las diversas formas de responder a dichas pulsiones.

La pregunta retórica que surge del visionado reflexivo y análisis crítico de la película es la siguiente: ¿cualquier tiempo pasado fue mejor? La

paradoja es clara: cuando vivimos en una época tendemos a añorar las anteriores: Gil Pender viviendo nuestra actualidad, añora la gloriosa década de los veinte parisina; Adriana vive en los admirados veinte y añora la *Belle Époque*. Con esto, se muestra una disconformidad y anhelos típicamente humanos, pero la clave de la obra es saber cómo debemos enfrentarnos a ellos.

La conclusión es sencilla y ha sido ya repetida a lo largo del estudio: la solución reside en aceptar nuestro presente y no dejarnos llevar por cualquier pasado admirado y no vivido por el simple hecho de conocerlo desde la teoría, las vivencias de otros o las crónicas pretéritas.

Esta moraleja es presentada mediante una descripción del París más bohemio, original y con una banda sonora inigualable (se anima al lector a leer estas líneas mientras escucha el *Si tu vois ma mère,* banda sonora de la película y creación del formidable trompetista Sidney Bechet). Con ello, Allen nos demuestra una vez más su fantástico sentido de la ambientación fílmica como ya hiciera en películas previas como *Vicky Cristina Barcelona* (2008) con la Ciudad Condal o posteriormente con *A Roma con amor* (2012) en el caso de la «Ciudad Eterna».

El París del final de la *bohème* -ya descrito acústicamente por el sensacional Charles Aznavour con su *Hier encore*, o su *La Bohème*- era la época fetiche de Pender, un novelista novicio que acaba dándose de bruces con la realidad. Este París ensoñado y pretérito no era más que una admiración de nuestro protagonista, quien entiende por su propia vivencia transtemporal que lo idóneo es aceptar nuestro presente y circunstancias y tratar de vivir nuestra realidad y época de forma más óptima posible.

En este sentido, la moraleja acerca de la nostalgia es perfectamente presentada y desarrollada por el cineasta neoyorquino con un escenario parisino inigualable. Allen lo volvió a hacer en *Midnight in Paris* y nosotros tenemos la posibilidad de disfrutarlo.

6. REFERENCIAS

Barjavel, R. (1973). *Le voyageur imprudent*, Gallimard.

Chark, R. (2021). Midnight in Paris on heritage and nostalgia. *Annals of Tourism Research*, nº 90.

Crespo, I. (29 de septiembre de 2023). *'Golpe de suerte': el París idealizado de Woody Allen.* Traveler. https://www.traveler.es/articulos/golpe-de-suerte-pelicula-woody-allen-paris

Grimaldi, C. (2009). La Generación Perdida. *Contribuciones a las Ciencias Sociales, Servicios Académicos Intercontinentales*, 2009-11.

Hemingway, E. (2003). *París era una fiesta*, Seix Barral.

Labbate, G. (2022). La Generación Perdida y la primera posguerra estadounidense: ¿cosmovisión en conflicto? *Historia & Guerra*, nº2, pp. 99-117.

Lax, E. (2008). *Conversaciones con Woody Allen*, Lumen.

Lisarelli, D. (2011). Paris a mauvaise Allen, *Les Inrocks.*

Mejía-Escobar, J. A. (2018). Memorabilia. *Revista Facultad Nacional de Salud Pública*, vol. 36, núm. 2, pp. 3-4. Universidad de Antioquia.

Schickel, R. (2005). *Woody Allen por sí mismo*, Robinbook.

Tovar, M. (2014). *Midnight in Paris* (Woody Allen, 2011): la omisión del pasado como constituyente de la identidad urbana presente, *Arte y Ciudad -Revista de Investigación*, nº5, pp. 7-40.

WOODY ALLEN: DE PROFESIÓN, HISTORIADOR

Fernando de Felipe
Universidad Ramon Llull
Iván Gómez García
Universidad Ramon Llull

1. WOODY ALLEN: EL GRAN HISTORIADOR QUE NO ACABÓ CON LA CULTURA

Duro de pelar (*Every Which Way But Loose,* James Fargo, 1978) fue una de las cintas con mayor recaudación de finales de los 70. En ella un tipo duro, Phil (Clint Eastwood), se pasea por los Estados Unidos del country y la cerveza, peleando y amando, o intentándolo, acompañado de un orangután de genio en pecho, sin que nadie se asombre demasiado, ni del hombre ni del simio. Un poco antes, Rocky Balboa (Sylvester Stallone) se convertía en un campeón del pueblo, un héroe de la clase trabajadora que pasaría a ser una institución, y hasta se haría rico en las secuelas de la premiada *Rocky* (John G. Avildsen, 1976). Mientras Phil se paseaba por la Norteamérica rural, Balboa corría por los barrios populares de Filadelfia y se permitía visitas épicas al centro de la ciudad. Había algo auténtico en esas cintas, como en tantas otras de los 70 que juguetearon con el retrato de las clases trabajadoras, y también de los marginales y desheredados. Hasta Martin Scorsese integró esa visión en algunas de sus primeras películas. Ese cine de los 70, en palabras del crítico Peter Biskind (1998), fue el de la "generación que cambió Hollywood". Esos cineastas (Altman, Scorsese, Cimino, Coppola, Rafelson, Pakula, entre otros) apostaron, con ciertos límites, eso sí, por la experimentación formal y la representación de una dolorosa violencia urbana en su denuncia de la conspiración política (de derechas) y de los frágiles cimientos que realmente tenía la república contemporánea. Fue una

generación politizada y excesiva, que se estrelló en gran medida por su megalomanía y la reacción de la industria, que quiso recuperar el control sobre el proceso creativo.

La obra de Woody Allen ha sido examinada desde casi cualquier perspectiva que podamos imaginar. No faltan ni las científicas, en donde se relaciona metaficción y neurobiología, por poner un ejemplo. Pero hay un enfoque que puede resultar de interés y que, por los motivos que ahora expondremos, cuesta más encontrar. ¿Qué pasaría si Woody Allen fuera, además de un gran cineasta, un excelente historiador? Es más, ¿podríamos defender que Woody Allen es, para empezar, un grandísimo historiador de los años 70 y aun de la década posterior? Es decir, si esto fuera así, las películas de Allen de la década de los 70, y también las de los 80, nos servirían como un gran retrato de las crisis y transiciones que llevaron a los EE.UU. a la revolución conservadora de Reagan y al triunfo de la cultura corporativa.

Nuestra pregunta no es si las películas del director neoyorquino pueden leerse como el reflejo de un tiempo determinado, algo que puede predicarse de todo film, sino que el planteamiento es algo diferente. ¿Por qué *Zelig* no suele leerse como un documento histórico de primer orden? ¿Es defendible la idea de que la ficción de Allen tiene valor histórico hasta cuando decide viajar en el tiempo a la antigua Rusia? Si Balboa es el héroe por excelencia de la clase obrera, ¿es el Isaac Davis de *Manhattan* (1979) el héroe de los intelectuales neoyorquinos de finales de los 70, o no es más que otro burgués atormentado y autocomplaciente? ¿Es posible leer la historia de los 70 y 80 en sus filmes de esos años porque Allen ha construido algún tipo de discurso sobre ese momento histórico? Si la respuesta es afirmativa es posible que, bajo la apariencia despolitizada de sus tramas, podemos inferir posiciones ideológicas sobre los temas tratados, los espacios, lugares y tiempos reconstruidos, personajes incluidos.

Es el propio Woody Allen quien dejó dicho que, al menos, esperaba que en el futuro alguien que se asomara a sus películas, y se refería a las hechas en los 70, viera cómo era esa sociedad de la época. Podríamos añadir: que viera ese espectador futuro cómo era una parte de ese mundo pasado. En el fondo, sabemos que es una visión particular de ese mundo

histórico. Ahora tenemos que averiguar en qué medida es una visión ajustada a los hechos. David Evanier, uno de los más recientes y mejores biógrafos de Allen, describió perfectamente la problemática interpretativa de *Manhattan:* "Es la Nueva York de 1979 según la ve Woody, apoyado en la maravillosa fotografía en blanco y negro y en la música de fondo de Gershwin; la historia contada por el último hombre que se niega a admitir que el esplendor de los años 40 ya ha pasado" (Evanier, 2016, p. 283). Quizás ese gesto nostálgico, abrazar los años 40 como algo todavía vivo, sea la postura historicista por excelencia, la de alguien que se resiste a admitir que la vitalidad posmoderna requiere el olvido de la historia y la destrucción de la tradición.

2. WOODY ALLEN Y EL CINE DE LOS 70

En 1971 Allen escribió, dirigió y protagonizó un cortometraje titulado *Men of Crisis: The Harvey Wallinger Story* para el canal de televisión PBS, que debía emitirse en una de sus filiales, la WNET. Esta pieza hablaba de la administración Nixon, y era una sátira que explicaba las relaciones entre el presidente de la nación y su consejero Henry Kissinger (el Harvey Wallinger del título). El corto planteaba una serie de enredos entre los personajes, contenía chistes a propósito de unas supuestas relaciones íntimas entre la mujer del presidente y Wallinger y, en general, no dejaba en buen lugar a casi nadie. Al final la PBS se negó a emitir la pieza con excusas varias y Allen acabó abandonando su trabajo en televisión (Evanier, pp. 224-225). Esta anécdota revela varias cuestiones de interés: como monologuista Allen siempre había estado atento a la actualidad política del país, algo que le suministraba material para sus historias. Como en tantas otras producciones audiovisuales de la época, la política de la era Nixon centra las críticas de Allen y es utilizada como telón de fondo de historias sobre corrupción e inmoralidad, pública o privada. Por mucho que recurrentemente describamos el trabajo del director que nos ocupa desde coordenadas como nostalgia, neorromanticismo, parodias o metaficción, historia y política son dos elementos muy presentes en sus películas, especialmente en las de los años 70 y 80.

Como bien cuenta Evanier, después de *Toma el dinero y corre* (*Take the Money and Run,* 1969) los productores Jack Rollins y Charles Joffe lograron negociar un contrato con United Artists por tres años y un presupuesto de dos millones para cada película que se realizara, además de sueldos para ellos y Allen (2016, p. 224). Con la financiación asegurada el director podía encargarse del resto de aspectos y olvidarse, de paso, de la televisión. Además, logró otro pacto interesante, el jefe de producción de United Artists por aquel entonces, David Picker, se comprometió a no interferir en el proceso creativo. Más o menos lo que habían logrado Bob Rafelson y Bert Schneider con su productora BBS y el acuerdo que tenían con Columbia.

Este tipo de pactos funcionaron muy bien durante los años 70, en donde el control creativo de las películas quedó en manos de los guionistas y directores, auxiliados por productores ejecutivos que sabían algo sobre esa mezcla siempre arriesgada de arte y negocio que es el cine. Los proyectos de Allen pasaban por pocas manos y la supervisión no era intrusiva. El director enviaba el guion a Arthur Krim y a Lehman Kratz (encargado de presupuestos de United Artists) y eso era todo. Si respetaba el presupuesto y los plazos no había nada que decir y la película se hacía (Evanier, 2016, p. 229).

Gracias a este sistema nació *Bananas* (1971)*,* un film de buen ritmo que, como las grandes comedias de la historia del cine, trata temas serios y los subvierte a base de ingenio y humor inteligente. Allen se ríe en ella de las utopías sociales, de los diseñadores de sociedades perfectas basadas en un igualitarismo impuesto a golpe de fusil. El gusto por la historia de Allen se desplazó hacia formas y referentes culturales en sus siguientes películas. En *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar* (*Everything You Always Wanted to Know About Sex But You Were Afraid to Ask,* 1972) mezcló citas y referentes muy diversos, como los estudios de Masters y Johnson sobre el sexo, *Hamlet* para el primer capítulo de la película, algo de Fellini, Freud, unas gotas de psicoanálisis o el manual de autoayuda del famoso psiquiatra David Reuben (de igual título que la película), entre otros. Allen los agita y obtiene una mezcla de éxito entre el público y poca prédica entre los críticos. La organización en *sketches* no suele asociarse a las grandes comedias, y Allen ha sufrido esos prejuicios a propósito de varias de sus películas.

Su relación con la historia no se acaba ahí. Y su preocupación por el entorno social, tampoco. En *La última noche de Boris Grushenko* (*Love and Death,* 1975) hace su particular parodia de las grandes obras literarias que hablan de la Europa napoleónica. Allí es la figura del héroe accidental quien centra el relato. En *El Dormilón* (*Sleeper,* 1973) parodiaba las distopías y se reía de las ansias de perfección de los estados que se entrometen más de la cuenta en la vida de las personas. Después de estas cintas, Allen se centró en la vida de los intelectuales y de las personas que rodean a esos integrantes algo descarriados de una clase media acomodada que vive en Nueva York, pero nunca visita Harlem. De ahí saldrían *Annie Hall* (1977) y *Manhattan* (1979), las películas que convirtieron a Allen en alguien importante a juicio de quienes no creen que las comedias como *Bananas* puedan ser la base de una carrera prestigiosa.

Aunque sea a través de esta descripción general, sí podemos apreciar conexiones entre el cine de Allen de los 70 y el New Hollywood. La misma preocupación por la libertad interior de unos personajes perdidos psicológicamente se aprecia en *Annie Hall* y *Mi vida es mi vida* (*Five Easy Pieces,* Bob Rafelson, 1970). El género es diferente, no hay comedia en el film de Rafelson, pero ambas películas se mueven por los personajes, no por el argumento en sí, tiene finales razonablemente abiertos y hablan de la libertad interior, no de la confrontación directa, e incluso física, con el entorno social (Kirshner, 2012, p. 64).

Pero la mayoría de críticos e historiadores del cine que han dedicado tiempo al New Hollywood no hablan de Woody Allen. Para estos escritores (Jonathan Kirshner, Jim Hillier o Todd Berliner) Allen puede ser, o no, un cineasta tan importante como cualquier otro de los analizados en sus libros, pero no forma parte de ese movimiento que se fijó en las cicatrices dejadas por Vietnam, Mayo del 68, Woodstock o el Watergate. La violencia física que impregna *French Connection. Contra el imperio de la droga* (*The French Connection,* William Friedkin, 1971), o la oscuridad moral que matiza los escenarios bélicos de *El Cazador* (*The Hunter,* Michael Cimino, 1978) son el resultado del clima sociopolítico, que obliga a los directores a ser más explícitos en sus representaciones (Kirshner, p. 15). Cierto que Allen permanece ajeno a la violencia física (*Delitos y faltas* es un film de 1989, ya tardío respecto a ese New

Hollywood), pero no puede decirse lo mismo de los cambios políticos y sus consecuencias durante los 70 y 80. Sus películas no son ajenas a la política. *Bananas* satiriza las dictaduras latinoamericanas antes de los terribles acontecimientos de Chile y Argentina, *Zelig* reconstruye un falso fresco sociohistórico que provoca hilaridad y reflexión a partes iguales. Pero donde la política se ve más claramente, y al mismo tiempo permanece oculta bajo varias capas narrativas, es en su exploración de lo personal. Alguien podría preguntarse por qué Jonathan Kirshner considera *Bob, Carol, Ted & Alice* (Paul Mazursky, 1969) una película del New Hollywood, pero no así *Annie Hall.* Que lo personal es político es ya un tópico repetido sobre esa década tan esencial para la cultura estadounidense. Allen, de hecho, satiriza en varias películas ese clima, el entorno y las teorías en boga en la época; en *Annie Hall* usa a Marshall McLuhan como parte por el todo, accediendo a través del teórico de los medios a un universo referencial mayor, objeto de sus dardos. O sería más correcto decir: utiliza al auténtico McLuhan como personaje para criticar las interpretaciones desviadas y excesivas de las teorías en boga por parte de aspirantes a intelectuales que usan su clase social privilegiada como principal defensa de sus argumentos.

Sí debemos recordar que Allen está más cerca de otros referentes culturales: entremezcla reflexiones, citas, alusiones e ideas que vienen de Freud, Nietzsche, Tolstoi, Camus, Dostoievski, Sartre, Bergman, Fellini, clásicos de Hollywood, el musical, la comedia de los 30 y 40. Cabría preguntarse si, en realidad, el cine del New Hollywood está más cerca también de este universo referencial que el formado por autores como McLuhan, los deconstruccionistas y constructivistas sociales de los 70 y 80. Si eso fuera así, el New Hollywood y la obra de Woody Allen de esa época compartirían un mismo trasfondo referencial. Porque lo que sí estamos en condiciones de afirmar es que, por mucho que el mundo de los sueños, la fantasía o la fusión entre realidad y mundo onírico formen parte de algunas obras de Allen, algo que podemos igualmente encontrar en films que Allen aprecia como *Fresas Salvajes* (*Smultronstället,* 1957) y en parte de la obra de Fellini, por ejemplo, el director neoyorquino no tiene entre sus objetivos narrativos reflexionar sobre el estatuto ontológico de la realidad. Para él, lo fantástico y lo real se

entremezclan tanto en la película como en la mente de algunos personajes, pero esa confusión es algo natural y no conlleva un discurso sobre los mecanismos constructivos del andamiaje ontológico. Para Allen hay mundo, físico, constatable, no sujeto a discusión, fantasía, que es una recreación mental o un estado del alma, y muerte, que es la nada y el fin de la existencia. Nada más. No hay disquisiciones metafísicas sobre el más allá ni fríos análisis sobre la realidad escurridiza.

3. HISTORIA DE CLASE O DE LOS INTELECTUALES

Con su fina ironía, Allen se ríe de las reducciones ocurridas en los 70 y 80: el empequeñecimiento tras tanta unidimensionalidad del sujeto y su economía libidinal (Marcuse), la deconstrucción del lenguaje y también de los afectos (Derrida), o la conversión de todo discurso en un dispositivo de poder (Foucault). Algunos de sus personajes parecen totalmente perdidos en medio de un mundo enloquecido, aquejados de dudas existenciales (los protagonizados por él cumplen en ocasiones este perfil), pero otros son simplemente el reflejo humorístico de un tiempo que ha perdido certezas y las ha sustituido por un metalenguaje absurdo. Woody Allen es una cura contra ese metalenguaje que lo inunda todo y que proviene de una mala digestión de las genealogías de Foucault y las invectivas de Derrida. Allen indaga sobre aquello que hace que la vida valga la pena, a pesar del dolor y del caos que la presiden. La pregunta es si alguien sensato puede vivir al margen de esas preguntas y de la angustia asociada, y es evidente que él no puede. Sus respuestas tampoco son definitivas. Nos recuerda Hösle que "aunque normalmente Woody es un moralista, su moralismo sabe a protesta: quisiera ser moral a pesar de su desprecio por el mundo tal como es" (2002, p. 112).

De ahí que Woody Allen sí esté más cerca de ciertas ideas de otros teóricos, los de la Escuela de Frankfurt, como ha intentado demostrar Papson (2013). Pero esa proximidad tiene que matizarse. La obra de Allen puede dividirse en dos grandes bloques cuya cesura estaría situada, a nuestro entender, en *Desmontando a Harry* (*Deconstructing Harry,* 1997). Esta división es convencional pero cómoda, porque durante los primeros veinticinco años de carrera Allen muestra una gran coherencia

en sus planteamientos artísticos y ofrece un puñado de obras indiscutibles y reconocidas internacionalmente. Sus filmes de los 70 y 80 son los que más directamente dialogan con algunas ideas de los teóricos de Frankfurt. Al menos puede defenderse que aquello que constituye una preocupación sociológica, histórica, económica, psicológica y política para la Escuela de Frankfurt puede discutirse a partir de las posiciones discursivas que ocupan los personajes de Allen en sus ficciones. Pero no porque forcemos los filmes para someterlos a la prueba de tal o cual teoría, a ver si pueden ilustrarla, sino porque las preguntas de uno y otro mundo, por distantes que estén, son las mismas.

Una pregunta central para dichos teóricos versa sobre el impacto que la modernidad ha tenido en la psique humana (Jay, 1973). El análisis marxista de la Escuela de Frankfurt se desplaza hacia el mundo del consumo, superando la idea de producción, y preguntando por cómo el mercado genera necesidades imposibles de satisfacer. El resultado es una ansiedad entendida como aspiración constante, perpetua, imposible de colmar, una insatisfacción vital que crece y se convierte en una patología en los años de consolidación de la cultura de masas y consumo. Y eso lo sufren los personajes de Allen, particularmente en las películas que aquí nos interesan, las hechas en los 70 y 80 (Papson, p. 148). El efecto inmediato es el conformismo, ese que acecha a los personajes de Allen, que se debaten entre amores imposibles, imaginarios algunos, reales otros; que dudan entre el crimen y el deber, que sienten el peso de una identidad imposible de arrinconar y que gastan sus días en la improbable búsqueda de un gesto de rebeldía.

David Riesman, discípulo de Erich Fromm, publicó en 1950 *The Lonely Crowd.* En esa temprana fecha, Riesman ya vislumbró una de las contradicciones fundamentales de la cultura estadounidense: la irreconciliable mixtura entre su celebración del individualismo y el conformismo que se extendió en los EE.UU. tras la Segunda Guerra Mundial. C. Wright Mills publicó un año después, en 1951, su *White Collar: The American Middle Classes.* Allí habló sobre cómo una clase emergente, la de los burócratas, trabajadores que pueden estar bien pagados, pero sin poder real, se había adueñado del imaginario estadounidense. Esa falta de capacidad de intervenir sobre la realidad para transformarla es la

consecuencia de una ausencia absoluta de individualidad (Papson, p. 151). La teoría crítica negó una y otra vez la posibilidad de que ese individuo autónomo existiera (Jeffries, 2018, p.333). De hecho, Adorno diferenció individuo de individualidad. Para él, la propia categoría de individualidad era un producto de la sociedad, y no sólo el sujeto como tal (véase Jeffries, p. 333). En una línea parecida se manifestaría William Whyte en *The Organization Man* (1956), sólo que este autor analiza la pérdida de individualidad dentro de grandes organizaciones empresariales. Y un complemento perfecto a estas teorías sería la influyente obra de Erving Goffman *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959), que analiza el juego de roles desarrollado por un sujeto, forzado a asumir identidades cambiantes según el entorno en el que se mueva y la imagen de sí mismo que quiera transmitir. Esa metáfora dramatúrgica, que ubica a personas obligadas a asumir papeles y a proyectar identidades marcadas más por lo que demandan otras personas que por lo que uno mismo quiere, nos puede ayudar a entender igualmente muchas de las historias de Woody Allen. En ocasiones, esas películas se construyen sobre la idea de escenario o contienen algún recurso metatextual, como ocurre como la comedia entre bastidores *Balas sobre Broadway* (*Bullets over Broadway,* 1994) o la insolente *road movie Poderosa Afrodita* (*Mighty Afrodite,* 1997). En otros casos los personajes viven escindidos entre sus vidas presentes y las deseadas, como en *Delitos y faltas* (*Crimes and Misdemeanors,* 1989) y *Match Point* (2003), a veces están desenfocados, como le sucede al director protagonista de *Un final made in Hollywood* (*Hollywood Ending,* 2002), pero la mayoría de las veces simplemente están atrapados en una existencia conformista, con sus inercias y pleitesías, en donde las rebeliones son tan improbables como la propia idea de Dios.

Las ideas de Riesman o Goffman están ligadas a los estudios de la Escuela de Frankfurt. Unos y otros analizan cómo las estructuras del mundo capitalista se infiltran en la psique de las personas y moldean sus conductas hasta integrarlos en una masa social indiferenciada que anula la libertad como tal. Una herencia de la teoría crítica es el análisis sobre cómo los sistemas de poder y dinero han construido un cerco y han restringido la acción humana y la libertad. Estos sistemas estarían

dominados por la “racionalidad instrumental [y] en vez de reflejar nuestros objetivos y cambiarlos, el sistema adquiere una lógica interna que escapa al control humano” (Jeffries, p.418). En definitiva, “nos hemos convertido en hombres y mujeres unidimensionales, meros funcionarios de un sistema capitalista en lugar de seres capaces de ejercer la autonomía y dominio de sí mismos vislumbrados por Kant” (Jeffries, p. 418).

Esta visión pesimista del mundo, que genera, no obstante, cierto disenso dentro del conjunto de autores asociados a la teoría crítica, estaría integrada en muchas de las creaciones de Allen, especialmente en las estrenadas durante los 70 y 80. Lejos de adherirse a soluciones sobre cómo recuperar esa sensación de identidad perdida o diluida en los mares de la cultura contemporánea, Allen se muestra irónico. Critica, se burla del entorno o ironiza sobre la sensación de pérdida, pero no ofrece una respuesta a ese sentimiento. Pero sí retrata con acierto los vaivenes emocionales de esa clase media acomodada, formada en muchas ocasiones por intelectuales, que o bien han perdido todo sentido de la moral (como ocurre en *Delitos y faltas*) o bien buscan de manera constante sustitutivos a sus certezas perdidas y a su falta de poder real (*Annie Hall, Manhattan, Desmontando a Harry*). Esa clase media ha perdido poder, estatus económico, reconocimiento y proyección simbólica. Todo eso puede constatarse mirando con atención en *Toma el dinero y corre, Bananas, Recuerdos* (*Stardust Memories,* 1980)*, Annie Hall, Manhattan, Broadway Danny Rose* (1984) y *Delitos y faltas.* Ese discurso sobre la pérdida de poder real de personajes, que o bien en el pasado ostentaron un poder que han perdido, o bien pertenecen a una clase social que ya no pueden reclamar un papel principal en el escenario social, aparece no únicamente en estas cintas mencionadas, pero en ellas lo hace de forma contundente. En *Recuerdos* el director de cine Sandy Bates es acusado por crítica y público de ser sólo una sombra de lo que fue en el pasado. Danny Rose es únicamente una versión de derribo de lo que es un verdadero agente de artistas. Isaac Davis, protagonista de *Manhattan,* vive del eterno deseo de llegar a ser un gran escritor, pero no lo es mientras nos cuenta el relato. En la caracterización básica de los protagonistas ya está inscrito el discurso sobre ese desclasamiento tanto simbólico como real que Allen utiliza para sus habituales finalidades humorísticas. Y este es uno de los

grandes temas de la historia social de los 70 y 80: la transformación económica que convirtió a la pujante clase media de posguerra en deudores del sistema, al tiempo que la clase intelectual iniciaba su camino hacia la irrelevancia pública. Una lectura atenta de las películas de Allen de esa época, aunque también hay reflejos de esos discursos en las posteriores, revela de forma cínica y humorística ese mundo con valores morales de saldo, ideas políticas erráticas, personajes descentrados y moldeados por el sistema. No hay un verdadero diagnóstico en esas películas, como tampoco soluciones, pero sí preguntas y personajes a partir de los que pensar esos procesos tan decisivos de una década, como decía David Thomson (1993), las películas importaban.

4. MI NOMBRE ES LEGIÓN: EL TRIUNFO DE *ZELIG*

Sería legítimo preguntarse por qué muchos de los análisis sobre la obra de Woody Allen evitan entrar en la dimensión política de sus filmes, lo que, de paso, impide también indagar sobre la postura del director frente a la historia. Nuestra idea es que la dimensión política ha quedado opacada por la insistencia en la lectura autoficcional de las películas (reforzada por su presencia como actor) y también por los abundantes enfoques dependientes de las técnicas metaficcionales que el director neoyorquino ha utilizado en diferentes ocasiones. Quizás esa insistencia se ha visto también alimentada inconscientemente por el propio Allen, si bien él siempre ha insistido en que no hay correlación entre las películas y su vida personal. Si aceptamos esa premisa es más sencillo abordar la dimensión política de sus historias. Pero qué duda cabe que el análisis desde la autoficción también ha dado frutos, aunque sea a costa de otros como los que aquí defendemos. Nos recuerda Ana Casas (2018, p. 68) que el artífice del neologismo "autoficción" fue el novelista Serge Doubrovsky, quien lo utilizó por primera vez en la contracubierta de su obra *Fils* (1977). Doubrovsky insistía en la caracterización de la autoficción como una suerte de autobiografía experimental o "ficción de hechos reales"; es decir: "los hechos narrados eran reales, pero la modulación discursiva y retórica de la obra la alejaba del grado cero de la escritura (habitualmente asociado a la versión clásica de la autobiografía) para adoptar, en cambio, los modos y formas de la novela" (Casas, 2018, p.

68). La autoficción supondría así "la recomposición precaria de una identidad dañada" (Casas, 2018, p. 68), erigiéndose en "una especie de autobiografía bastarda en la que confluirían escrituras marginales y descentradas, desviadas del canon en más de un sentido"; la autoficción no puede ser una autobiografía, porque esta última está reservada a los grandes nombres, como bien dice Doubrovsky en el texto de contracubierta de *Fils* (Casas, 2018, p. 68-69). En las autoficciones necesitamos la "presencia de un autor proyectado ficcionalmente en la obra (ya sea como personaje de la diégesis, protagonista o no, o como figura de la ficción que irrumpe en la historia a través de la metalepsis o la *mise en abyme*), así como la conjunción de elementos factuales y ficcionales, refrendado por el paratexto" (Casas, 2012, p. 11). Qué duda cabe que la prensa ha suministrado abundantes paratextos para que *Desmontando a Harry* pueda leerse en clave autoficcional. Y que no faltan textos que hacen lo propio con *Manhattan* o *Annie Hall.* Pero incluso tras estos dos títulos, Allen insiste en su discurso sobre la historia, por desordenado o fragmentario que pueda parecer. Muchas de las preocupaciones sobre la historia que demuestra en las películas de los 70 cristalizan en *Zelig* (1983), ese título que resume a la perfección ese irredento empeño en aunar fondo y forma cinéfila.

Bajo su impecable factura de falso documental (*mockumentary*), *Zelig* adoptaba la forma de un *biopic* "de manual" al más puro estilo de las *News on the March* del mismísimo Orson Welles, el celebérrimo y no menos falso noticiario que descerrajaba ya desde el inicio la narración de su mítica *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941), atomizando los puntos de vista e hilvanando sobre la marcha los testimonios en forma de irresoluble puzzle alrededor de la insondable figura del megalómano Charles Foster Kane.

La idea de Allen, inspirada en los especiales históricos realizados para la televisión por su amigo Dick Cavett (programas en los que la imagen del presentador era toscamente insertada sobre el material de archivo previamente seleccionado con el fin de convertirlo en un tan anacrónico como privilegiado "testigo directo" de los grandes acontecimientos de la Historia), no era otra que la de recrear el retrato de una persona cuyo único anhelo fuese fundirse con la masa con camaleónica determinación gracias a su extraordinario, y descacharrante, don de la ubicuidad.

Dicho sujeto, doblemente ficticio, no sería otro que el polimórfico Leonard Zelig, un desheredado ser humano capaz de ir cambiando de aspecto, personalidad e ideología en función siempre de las circunstancias socio-políticas del momento (en la película, los turbulentos años 20 del siglo pasado). Negro entre los negros, indio entre los indios, ocasional trabajador chino, desnortado miembro del Ku Klux Klan e incluso hitleriano convencido a pesar de su incamuflable ascendente judío, la particular condición del tal Zelig sentaría las bases de un poliédrico estudio de caso que, más allá del documentado seguimiento de su hilarante tratamiento psicoanalítico-somático, daría pie a la igualmente irónica y desmitificadora opinión en forma de entrevistas de algunas de las más influyentes personalidades de la cultura y la intelectualidad de los años 80, con el psicoanalista Bruno Bettelheim, la ensayista Susan Sontag, el premio Nobel de literatura Saul Bellow o el sociólogo Irving Howe como cabezas de cartel.103

Consciente de la complejidad conceptual de su propuesta, Allen apostó por filmar la película junto al mítico director de fotografía Gordon Willis y la montadora Sandy Morse utilizando cámaras, lentes y equipos de sonido de los años 20 (micrófonos reales de 1928, para ser más exactos), para así garantizar la integración del metraje rodado (aquí mucho más escaso de lo acostumbrado) a las expoliables imágenes de los archivos históricos con las que contaban. Como él mismo reconocería "tuvimos que esforzarnos mucho para que todo lo filmado pareciera un documental realizado realmente en aquella época". De hecho, Allen y su equipo llegaron a solicitar la ayuda de los ya jubilados especialistas de los laboratorios DuArt, empresa emblema del revelado en la década de los 30. El propio Willis llegó a sumergir los negativos en la ducha y a pisotearlos en el suelo para conseguir el deterioro necesario, algo similar a lo que hiciera en su día Robert Wise al editar el ya citado noticiario de *Ciudadano Kane*.

Fruto de todo ese esfuerzo fue la posibilidad de ver (y creer) al ubicuo Zelig transitando de una época a otra e interactuando en pantalla con su particular sentido de la desorientación con figuras históricas de la talla de Josephine Baker, Al Capone, Charlie Chaplin, F. Scott Fitzgerald, Charles Lindbergh, Babe Ruth, o el Papa Pío XI (visionaria hazaña

técnica que once años después repetiría Robert Zemeckis en algunas de las más memorables secuencias de su archifamosa *Forrest Gump*). Así, no es de extrañar que el propio Allen terminase declarando en 2007 que *Zelig* sigue siendo uno de sus proyectos más queridos: "Fue una de mis películas más logradas, conseguí plasmar en la pantalla la visión que tenía en mi mente". No cabe duda de que Allen no se habría tomado tantas molestias técnicas ni estéticas si fuera un director descuidado, obsesionado con los chistes, pero no con el aspecto del film, más pendiente del impacto inmediato de una escena que de la película en su conjunto. *Zelig* contiene un discurso nostálgico sobre el inmediato pasado de la generación a la que pertenece el propio Allen, pero no es lo único en lo que debemos fijarnos. Más allá de la nostalgia está el retrato de un momento histórico complejo, que sirvió a teóricos e historiadores como los de la Escuela de Frankfurt como campo de estudio para la elaboración de sus ideas. Viendo *Zelig* uno puede entender que, al igual que opinaba Horkheimer (véase Ferraris, 2023, p. 41), la historia no es una entidad o un espíritu que debamos reverenciar o ante el que debamos inclinarnos, sino un resumen conceptual de los acontecimientos que resultan del proceso de la vida humana. No hay apriorismos ni preconcepciones, ni un espíritu hegeliano que guíe los designios de pueblo alguno. No hay historia como destino como no hay Dios que gobierne el universo. Al final del pasillo sólo vemos a *Zelig,* que irradia su luz como un verdadero protagonista de la historia del mundo, la misma que Allen utiliza para sus propósitos humorísticos.

5. BIBLIOGRAFÍA

Berliner, T. (2010). *Hollywood Incoherent: Narration in Seventies Cinema,* University of Texas Press.

Biskind, P. (1998). *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock-'n'-Roll Generation Saved Hollywood.* Simon & Schuster.

Casas, A. (comp.) (2012). *La autoficción. Reflexiones teóricas.* Arco Libros.

Casas, A. (2018), «De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción». *Revista de literatura,* enero-junio, volumen LXXX, nº159: 67-87.

Evanier, D. (2016 [2015]). *Woody. La biografía.* Turner.

Ferraris, M. (2023). *El esteta armado. Escritores guerreros en la Europa de los años treinta.* Fórcola.

Goffman, E. (1959). *The Presentation of Self in Evereryday Life.* Basic Books.

Hillier, J. (1994 [1992]). *The New Hollywood.* Continuum.

Hösle, V. (2002 [2001]). *Woody Allen. Filosofía del humor.* Tusquets.

Jay, M. (1974 [1973]). *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt.* Taurus.

Jeffries, S. (2018 [2016]). *Gran Hotel Abismo. Biografía coral de la Escuela de Frankfurt.* Turner.

Kirshner, J. (2012). *Hollywood's Last Golden Age. Politics, Society, and the Seventies Film in America.* Cornell University Press.

Lukacs, J. (2013 [2009]). *Últimas voluntades. Memorias de un historiador.* Turner.

Mills, C. Wright. (1951). *White Collar: The American Middle Classes.* Oxford University Press.

Papson, S. (2013) «Critical Theory and the Cinematic World of Woody Allen», en Bailey, Peter J. y Sam B. Girgus (eds.) *A Companion to Woody Allen*, Wiley-Blackwell, pp. 147-169.

Riesman, D. (1950). *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Culture.* Yale University Press.

Thomson, D. (1993). «The Decade When the Movies Mattered», *Movieline,* agosto, pp. 42-47.

Whyte, William H. (1956). *The Organization Man.* Simon & Schuster.

DIVERSAS FORMAS DE VIOLENCIA: EXAMEN DE LAS OBRAS DE WOODY ALLEN

Reinaldo Batista Cordova
Universidad Isabel I

1. INTRODUCCIÓN

La propuesta de investigar la obra de Woody Allen se presenta como un desafío enriquecedor, ya que proporciona la oportunidad de aplicar algunos conceptos complejos y multifacéticos de violencia para comprender uno de los posibles matices de su producción cinematográfica. En primer lugar, definiremos qué se entiende por violencia y luego seleccionaremos algunas de sus obras y escenas para evidenciar cómo el cineasta neoyorquino abordó este fenómeno a lo largo de su carrera.

Esta investigación se enfoca en identificar actos de violencia en escenas que originalmente pueden no haber sido concebidas como tales. Esto no pretende violentar la obra, sino interpretarla desde diversas perspectivas analíticas, como la perspectiva de género o la criminología, con el objetivo de demostrar su existencia sin profundizar demasiado.

Cuando Woody Allen creaba una escena con un asesinato pasional, es evidente que tenía en mente el acto de violencia en sí mismo, pero probablemente no lo consideraba al pensar en una escena en la que una mujer se sintiera coaccionada a mantener relaciones sexuales con un personaje masculino.

El propósito de este estudio es iniciar una reflexión y generar debates sobre la vida y obra de uno de los cineastas contemporáneos más reconocidos. Aunque polémico y a menudo contracorriente en sus propuestas, problematizar su producción ofrece la oportunidad de comprender cómo la cultura y la mentalidad han evolucionado en las últimas décadas.

2. ANTES DE NADA: ¿QUÉ ES VIOLENCIA?

> Sylvia Plath, interesante poetisa cuyo trágico suicidio fue malinterpretado como romántico por la mentalidad de las niñas universitarias (Woody Allen, (Alvy) en Annie Hall, 1977).

A veces, lo que no es idílico, pacífico o inamovible puede ser adjetivado como no violento. Entretanto, la violencia también se encuentra en el silencio, en la mirada o en la paz armada. Basta consultar los libros de historia para confirmar el extraño maridaje entre estos dos lexemas: La paz romana o La paz británica; fenómenos utilizados para explicar que el poder de una civilización era tan superior al de sus oponentes, que no había un enfrentamiento efectivamente contundente entre ellos.

Tratándose de un conflicto armado, no parece haber dudas de que hay violencia; la intención es hacer daño al otro. Entretanto, paradójicamente, de esa violencia puede surgir la esperanza del fin de todos los conflictos; precisamente esa era la idea que muchos europeos pregonaban cuando se cultivaba la Primera Guerra Mundial, durante mucho tiempo definida como Gran Guerra. A lo largo de la historia humana, los conflictos fueron vistos también de manera romántica; aunque en el fondo se trataba de matar, estuprar, profanar, quemar, defenestrar, etc., algunas de las acciones comúnmente llevadas a cabo durante una guerra. ¿Cómo pueden ser románticas esas acciones?

En las guerras también hay violencias disfrazadas o veladas. Hay casos muy conocidos de soldados que, frente al pronóstico de la derrota, deciden asumir una especie de protagonismo sobre su existencia: adoptan la vía del suicidio. ¿Es eso una violencia o sería la plenitud de la libertad? La acción contextual tiene efectos sobre el propio agente, que dejará de sentir (sufrir o padecer frente a la incertidumbre y la desesperación), para él la decisión de eliminar su propia vida es un acto desesperado, pero que busca eliminar la causa de su dolor, el acto violento que le corroe; simultáneamente su acción puede ser violenta para aquellos que, de manera inadvertida, contemplan el evento, así como para el otro que deseaba compartir más tiempo y experiencias con la persona que

decidió partir. La violencia en ese caso es un proceso incontrolable, es imposible predecir todas las variables.

La literatura sobre el suicidio es bastante amplia y, aun así, es difícil definir de manera categórica lo que lleva a una persona a suicidarse. Aspectos físicos o psicológicos pueden ser contemplados en esa operación, sin que se puedan excluir otras variables como el contexto histórico y cultural.

Matar es una forma de violencia; decidir eliminar la propia vida también podría ser visto como una categoría de dicho fenómeno. La poetisa estadounidense Sylvia Plath había contemplado la muerte, el decaimiento y el suicidio en algunos de sus poemas. En uno de ellos decía en The Manor Garden: «Two suicides, the family wolves, / Hours of blankness. Some hard stars / Already yellow the heavens. / The spider on its own string / Crosses the lake. The worms / Quit their usual habitations. / The small birds converge, converge / With their gifts to a difficult borning» (Plath, 1960).

Utiliza la metáfora de la ruina de un jardín como forma de resignación frente a la fatalidad de la muerte en ese poema. Lo curioso es que la poetisa cometió suicidio en 1963, tres años después de publicar su libro The Colossus, de donde se extrae el poema anterior. Entretanto, su poemario más conocido es Ariel, en el cual se puede leer el poema Lady Lazarus: «Dying / Is an art, like everything else. / I do it exceptionally well. // I do it so it feels like hell. / I do it so it feels real. / I guess you could say I've a call. // It's easy enough to do it in a cell. / It's easy enough to do it and stay put. / It's the theatrical» (Plath, 1965).

Es precisamente esa última obra la que el personaje de Woody Allen, Alvy, coge en la estantería del piso de Annie Hall. El diálogo sobre su autora es corto, pero deja señales para los espectadores. Aún más, porque Alvy hace referencia directa a la muerte de Plath, que había cometido suicidio en febrero de 1963. En el comentario, se puede ver que el suicidio fue interpretado no directamente como un acto de violencia, sino como una reacción romántica. Quizás exista en la mente del director de la película alguna referencia a otras obras que tratan del tema, como podría ser «Las penas del joven Werther», un ejemplo del romanticismo.

Los tabúes pueden impedir la identificación de algunas acciones como violencias; de todas formas, es preciso adentrarse en el contexto en

búsqueda de los sentidos que se pueden dar a las más diversas dimensiones de la violencia (López, 2022). No solo a aquellas que tratan directamente de la muerte física, sino también de situaciones y coyunturas vinculadas al desarraigo de los valores de cuidado y preservación; tanto las reales, como aquellas representadas en la ficción.

La violencia es un fenómeno examinado desde diversas perspectivas, siendo la filosófica, la sociológica y la antropológica algunas de las cuales se pueden desvelar sus matices. Partiendo de Walter Benjamin (1998), pasando por y Hannah Arendt (2006), hasta llegar a René Girard (2017), se contemplaría un amplio abanico de visiones y percepciones sobre el objeto en cuestión (Wieviorka, 2018; Berstein, 2015). Entretanto, no se deben marginar otras líneas de interpretación, como la historiográfica o la de la Seguridad.

Conceptualmente, la violencia es una acción cuyo resultado aleja al sujeto o al elemento del objetivo natural establecido para ello (Quevedo, 1988). Es una definición etérea, en el sentido de que idealiza una estructura natural y universal. Solo podría existir violencia bajo el reconocimiento de un orden prestablecido, el cual se atribuye como natural. De esa manera, las acciones no violentas son convergentes con los patrones establecidos, mientras que las violentas los destruyen.

Según esa perspectiva, se deben considerar los valores morales inscritos en la naturaleza del ser, en este caso, dándoles un sentido universal. Entretanto, ¿qué es natural? Es cierto que la diversidad de culturas puede atribuir valores distintos, por ejemplo, a la muerte. Tenemos a nuestra disposición una serie de ejemplos sobre la heterogeneidad de lo que es natural. Para mantener el análisis en el universo de Woody Allen, él, siendo judío, hacía constantes referencias al antisemitismo, indiscutiblemente una dimensión de la violencia.

Se hace notar la importancia que tiene el contexto sociohistórico. Es difícil demostrar la existencia de un valor natural, por ejemplo, estribado en lo que Tomás de Aquino habría definido como Ley Natural, vigente y aplicable indiscriminadamente a todas las sociedades en todos los periodos históricos. Es sabido que, en el Antiguo Israel, durante la celebración del Yom Kippur, un chivo era sacrificado para expiar los pecados

de la comunidad (Girard, 2007). Evidentemente, no fue la única civilización en ejecutar tal categoría de rito; entretanto, tiene relevancia citar ese ejemplo porque, primero, dialoga directamente con la obra del cineasta; segundo, porque evidencia que no toda tradición está inscrita en la naturaleza universal humana. Es sabido que el sacrificio animal, para fines religiosos, es bastante controvertido en la actualidad, incluso entre aquellos de tradición judaica.

En esencia, la definición de violencia es multifacética. Aun así, no debemos acomodarnos con esa característica, sino buscar acercarnos a los fenómenos capaces de elucidar los matices y peculiaridades de ese concepto en sus más diversas dimensiones. Claro, respetando los límites de esta publicación y su objetivo. La definición de la OMS incluye el uso del poder, no solo la fuerza física, como una forma de violencia. También incluye amenazas e intimidación junto con actos reales de agresión física (Tolan, 2007).

Bajo una visión más adecuada a nuestros objetivos, debemos ampliar la percepción sobre el daño potencial más allá de la lesión inmediata hasta su impacto en las oportunidades y el funcionamiento posteriores. La definición, también puede enfatizar que la explotación de las diferencias en tamaño físico, capacidad económica y estatus político, así como otros usos indebidos del poder, pueden equipararse con la violencia (Krug, Mercy, Dahlberg, & Zwi, 2002). Cuando Hartmut Rosa (2020) comenta sobre la disonancia de la persona con su entorno, también considera la posibilidad de que esa ruptura del Ser con el mundo es una circunstancia que provoca daños, por derivación, llegamos a la violencia.

El concepto de violencia trae en sí la noción de ruptura, a veces destruyendo lo que es opuesto, sin tener la clara pretensión de inaugurar una nueva etapa, simplemente eliminando lo que molestaba. Con esta exposición, no se pretende igualar la violencia que puede derivar de un conflicto bélico, de un suicidio o de una acción expiatoria, sino demostrar la complejidad del fenómeno. Algo que en el lenguaje cotidiano no se presta demasiada atención, porque, como afirma Richard Bernstein (2015): «vivimos en un tiempo plagado de escritos, discursos y, especialmente, imágenes sobre la violencia.» (p.29). Por lo tanto, guarda una

cierta relación con el concepto de «crisis» investigado por Koselleck (2007) y también examinado por Arendt (2006).

Una cuestión interconectada a todo esto sería, ¿vivimos en una era de violencia? Es bastante frecuente tener una visión nostálgica, en la cual el pasado es idealizado, mientras el tiempo presente es interpretado como una época de caos y miseria. Cuando se habla de crisis se reconoce la mudanza de ciclo, una situación deja de existir para dar lugar a una nueva coyuntura. En la medida en que relacionamos los conceptos de crisis y violencia, nos percatamos de que otros autores ya habían realizado esa propuesta, como es el caso de René Girard, quien interpretaba los actos de violencia como una separación entre dos estados distintos.

Con estos parámetros establecidos, posiblemente tengamos material suficiente para examinar la obra de Woody Allen. Es particularmente difícil separar la vida de la obra de un autor, como tampoco sería tarea sencilla entenderlo fuera de su coyuntura social. La intención de nuestra reflexión es examinar la obra artística de Allen, dentro de dos perspectivas temporales: la sincrónica y la diacrónica. Esa advertencia se justifica porque eventualmente las críticas podrían sonar anacrónicas, pero en el fondo, lo que se pretende alcanzar es entender como una violencia solo es reconocida como tal, en perspectiva temporal.

Existen evidencias de que determinadas acciones no fueron definidas como violencia en la fecha de los acontecimientos, pero la posibilidad de volver la mirada hacia los eventos desvela actos violentos; tanto físicos como no físicos (Corradi y Marcuello Servós, 2020). La víctima en ese caso es quien podrá enunciar su sentimiento sobre las acciones. Gracias a esa posibilidad metodológica será posible atribuir a algunas escenas de la filmografía de Woody Allen el concepto de violencia, en sus diversas dimensiones.

3. ALLEN Y LA VIOLENCIA FÍSICA

El tema de la violencia contra la existencia del otro es fácilmente identificado en la obra del cineasta neoyorkino, aunque tampoco se puede decir que haya sido una obsesión. Probablemente, esa dimensión social ocupaba un lugar secundario en sus guiones. Aunque están allí y algunos

de ellos son fácilmente reconocidos. Hay ejemplos más clásicos, como los de una guerra, tratado en las películas La última noche de Boris Grushenko o Bananas (guerrilla); Delitos y faltas, Scoop, Irrational Man, Match Point (asesinatos).

Son algunas historias que giran alrededor de acciones violentas, de una u otra dimensión. Está claro que en un guion cuyo tema es una guerra, un conflicto armado o el asesinato de una persona, es relativamente sencillo identificar la ruptura con la norma esperada. Entretanto, en las películas de Allen existen innumerables formas de violencia, algunas de carácter individual y otras que hacen referencia a violencias colectivas, conforme examinado por Juan Alberto Sucasas (2017).

Es importante observar que la percepción sobre la violencia cambia según el contexto histórico. A veces, el asesinato puede ser justificado o incluso legal (Benjamin, 1998); hay ejemplos suficientes en la historia de la humanidad para demostrarlo. Si consideramos la legislación de Estados Unidos es posible condenar a una persona a pena de muerte, en Nueva York es legal, pero desde hace décadas no se ejecuta a nadie. En el Estado de Israel también existe la legislación favorable a la pena capital, aunque solo haya sido aplicada una vez.

Los dos territorios citados no son ocasionales, ambos están vinculados a la historia de Woody Allen, un judío neoyorkino (Lax, 2008). Aunque no es correcto identificar a todos los judíos con el estado sionista, encontramos algunas referencias al sionismo en su obra; ampliamente identificado como un movimiento nacionalista que legitima el uso de la fuerza y la imposición del poder para la conquista de sus objetivos.

De todos modos, se subraya una cierta tendencia en la filmografía de Allen, que reiteradamente retorna a los temas que interesarían a la Criminología y a la Criminalística, sea para la balística o las manchas de sangre (Hernández, 2024). Existen diversas referencias a asesinatos en su obra; por suicidio (Annie Hall), por ahogamiento (Scoop), por el disparo de una escopeta de caza (Match Point), por envenenamiento (Irrational Man), por una caída en el foso del ascensor (Irrational Man), etc.

Esas formas de violencia abordadas por el cineasta huyen un poco de la clasificación típica, su cine no suele ser clasificado como thriller, sino

como comedia. Puede parecer una estrategia antiética tratar un tema tan significativo en la sociedad contemporánea, bajo la posibilidad de incurrir en la banalización de un delito. Pero tampoco, se le puede acusar de simplista, su cine es lo que es, y, él parece estar satisfecho, conforme desveló a Eric Lax. (2008) en dejar que la historia fluya: «si uno obedece a las necesidades que impone la creación de una obra de ficción, su significado se desvela por sí mismo» (p. 162).

Su propuesta es jugar con los miedos y las fobias presentes en la vida de las personas. Por otro lado, hay determinados aspectos que demandarían una mejor contextualización sobre el crimen, para huir de la categoría de cliché, porque no llegan a desvelar las complejidades detrás de la investigación del delito.

Es decir, si un amante pretende eliminar el problema ocasionado por el embarazo de su novia disparando contra ella, muy probablemente no utilizaría el arma registrada en casa de la familia de su esposa. Además, la investigación llevada a cabo por la criminalística no suele desarrollarse en un parpadeo. Sin embargo, lo que sobresale es la acción antinatural generada por el asesinato, una decisión derivada del miedo y de la desesperación, pero también del vilipendio de las normas morales establecidas.

La vida de la amante y del hijo que esa llevaba en su vientre no valen tanto cuanto la calidad de vida del criminal. La situación expuesta en la película Match Point es un tema ampliamente conocido en las crónicas criminalísticas. Frente a la devaluación del otro, su deshumanización se da como respuesta a un problema concreto, la solución encontrada, responsable por romper el contrato social, es posible en los casos de aquellos que podrían ser clasificados como de conducta psicopáticas (De Santiago y Sánchez-Gil, 2017).

Desde el momento en que contemplamos la violencia como una estructura sociopolítica, nos enfrentamos al hecho de que ese fenómeno puede ser llevado a cabo con una intención de creación, como en el caso en que un acto de violencia se desencadena para obligar a la formulación de una legislación, una ley, como puede ser una constitución. Recordamos los hechos en la película Bananas, aunque sobradamente estereotipados, desvelan la ruptura de un orden que abre paso a una nueva

coyuntura. Entretanto, existe otra forma de violencia derivada del uso de la fuerza física o moral para asegurar la preservación de la referida legislación. Si se recuerda a Walter Benjamin (1998), quien teorizó sobre esa situación, subrayaríamos el aspecto creativo de la violencia en el nacimiento de un Estado democrático, por ejemplo.

4. ALLEN Y LA VIOLENCIA NO FÍSICA

Otra cuestión importante es que la violencia no se limita a los asesinatos. La sociedad contemporánea reconoce una serie de complejidades en acciones que en el pasado se consideraban ordinarias. En la década de 1970, por ejemplo, la violencia contra las mujeres muchas veces ocurría sin reconocimiento público. En las obras de Woody Allen se pueden observar algunas de estas cuestiones característicamente asociadas a esa época. En «Annie Hall» se presentan dos ejemplos bastante reveladores.

El primero ocurre cuando Alvy y Annie están acostados en la cama y él quiere tener relaciones sexuales, pero ella no está interesada en ese momento. Una escena interesante muestra el ser de Annie sentado en una silla mientras su cuerpo permanece en la cama. Se transmite la idea de que la mujer tiene la obligación de tener relaciones sexuales con su pareja, aunque no le apetezca, al menos no bajo las condiciones establecidas por él.

Voz del Espíritu de Annie: «Porque, mientras los dos hacen eso, yo voy a dibujar un rato.» Alvy: «Ves, eso es lo que yo llamo estar ausente.» Annie: «Pero tienes mi cuerpo.» Alvy: «Sí, pero eso no, eso no basta. Yo quiero todo.» Annie: «Bueno (suspira), necesito hierba en este momento».

Las fobias sexuales de los personajes de Woody Allen son ampliamente conocidas y documentadas en la literatura (Lax, 2008; Fonte, 1998). Existen diversos ejemplos en los cuales se evidencia la inseguridad sexual de los personajes creados y representados por Allen. De todos modos, lo que se destaca aquí es la percepción de que la mujer debe subordinarse a la voluntad del hombre en la relación heterosexual. Esencialmente, se trata de una forma de violencia. En el evento descrito, Annie está tan

desconectada que prefiere abandonar su propio cuerpo para satisfacer al otro, sin preocuparse por las implicaciones de esa acción en su propia existencia.

En cuanto a la variable de violencia y sexualidad, una frase pronunciada por Robin, una exnovia de Alvy, es sintomática. Los personajes se encuentran en una fiesta, donde ella, una intelectual, desea compartir momentos debatiendo y conversando con sus pares, mientras que él quiere tener relaciones sexuales. Al intentar convencerla, se encuentran en una habitación en la residencia dónde se celebraba la fiesta; después de mucha insistencia, lo que incluso podría ser una dimensión de acoso, ella le dice: «¡Alvy, no! Utilizas el sexo para expresar tu agresividad».

En ese caso, el personaje se impone para decir que su voluntad debe ser respetada. Su no, es un clamor de libertad. Ella puede tener deseos sexuales, pero también pretende romper los estereotipos y establecer relaciones intelectuales. Mientras él, permanece mimetizando las acciones típicas de la masculinidad. Es una acción de ruptura, él pretendía que ella atendiese sus clamores y argumentos; pero, su negativa le obliga a enfrentarse a la realidad de que ella tiene voz y voluntad. Es importante reconocer la capacidad de Robin para interpretar las circunstancias, ella identifica el factor de la agresividad y violencia en las reacciones de Alvy.

Sin embargo, Woody Allen había creado otros personajes con perfil estereotipados. Tratándose de una comedia, la voz de Robin pierde un poco la potencia de empoderamiento, porque se queda como un elemento estigmatizado de las feministas, intelectuales. La escena tiene el efecto de sacar la mujer de su rincón estereotipado, pero a cuesta de atribuirle roles feministas de sentido común.

Otra situación es la libertad con la que se habla de la violencia sexual contra menores de edad. En la película «Annie Hall», el personaje de Tony Roberts, Rob, se muda a Los Ángeles, donde supuestamente la vida es más liberal. En una conversación con Alvy después de que este último es liberado de la cárcel por un accidente de coche:

Alvy: «Ya. Tengo la impresión de que te pillé en un mal momento. ¿Sabes? Oí unos gritos muy agudos.» Rob: «Gemelas, Max. De dieciséis años».

El diálogo transcurre en un tono normal, pero en el fondo existe una dinámica de sumisión. El sexo se utiliza en esta circunstancia como una forma de imposición del poder masculino. Frente a las escenas de violencia contempladas, podríamos replicar la pregunta realizada por Sheila López (2022) ¿la visualización de la violencia sirve para concienciar o si, por el contrario, solo normaliza lo que se está visualizando? Actualmente, parece más fácil identificar el problema, especialmente después de las acusaciones contra Woody Allen y el movimiento Me Too, que reveló los abusos sexuales de Harvey Weinstein hacia varias actrices. Aun así, no parece una escena cómica decir que estaba con dos chicas, principalmente porque en la acción siguiente hay un evento que funciona como gag, cuándo Rob viste una capucha protectora contra rayos alfa. Observando la secuencia, la conversación sobre la pederastia no tiene un sentido gracioso, pero desvela una mentalidad machista sobre el rol deben desempeñar las mujeres en la sociedad, de manera especial, en el universo cinematográfico.

Evidentemente, no es justo atribuir la responsabilidad únicamente al periodo temporal. Siguiendo el postulado de Walter Benjamín (1998), podríamos examinar estos ejemplos de violencia como situaciones en las que la moral fue desafiada. La percepción de la comunidad sobre lo que era la violencia en la década de 1970 estaría fundamentada en los patrones sociales y en las informaciones disponibles en aquel contexto histórico.

Considerando que los actos de violencia identificados en las películas de Allen podrían no ser definidas de esa manera cuando el guion fue escrito y la película rodada, no significa que en la actualidad es preciso verlas exclusivamente en su contexto. Con esa afirmación no se pretende fomentar el anacronismo, sino proponer que el Arte también es una herramienta de comunicación de los valores de una época, aun así, deben ser criticados en los periodos posteriores, sin con eso, devaluar la propuesta planteada por el autor y los actores.

Se subraya el hecho de que en las obras de Woody Allen las mujeres innumerables veces fueron expuestas como el objetivo de la satisfacción masculina. También se puede observar que muchas veces no eran mujeres débiles y alineadas, sino personajes empoderadas, independientes y

resolutivas (Fonte, 1998). Es una variable que precisan ser destacada, pero ese hecho no niega la visión contextual de que ellas estaban a rebufo, sus acciones son derivadas o sometidas a los roles de género. Son las amantes que deben realizar el aborto para salvaguardar la vida social del hombre o son chicas ingenuas que se dejan seducir por el poder masculino.

En muchas de las películas, las mujeres son las protagonistas, pero sus roles cambian bastante y en muchas de ellas no parecen tener el mismo estatus que los hombres. Son ellas las amalgamas, pero no son los productos finales del filme. En Roma, con amor, el personaje Mónica, de Elliot Page, es inteligente, guapa e independiente, pero es deshonesta, mentirosa y egoísta. El enaltecimiento de la figura femenina no se da en ese caso sin la contrapartida de la devaluación de ella.

Los estereotipos parecen estar tan bien establecidos que tampoco la creatividad del cineasta neoyorkino es capaz de transponerlos (Zibalas, 2023). En la misma película, la chica ingenua, hermosa y sencilla que se casa con el miembro de una familia tradicional de Roma, es rápidamente seducida por el aire corrupto de la ciudad y de la ficción; es una versión postmoderna de Madame Bovary. La fantasía del cine la lleva a traicionar a su marido poco tiempo después de la boda. En el fondo ella era débil porque sus valores no eran suficientemente fuertes para enfrentarse a las tentaciones modernas.

Podemos observar a la prostituta Anna, representada por Penélope Cruz. Se trata de la alegoría de la *femme fatale*. En ese caso, la mujer es presentada como la representación de la corrupción moral, los hombres la desean; eso se evidencia en la escena de la fiesta, cuando los hombres, miembros de la elite romana se aproximan uno tras otro para reconocerla e intentar concertar una nueva cita sexual. Su nombre es cambiado, pero su cuerpo es el mismo. Ella es la herramienta de placer de aquellos que detienen el poder.

Otro ejemplo, no menos arquetípico, Sofía, representada por la actriz Mónica Nappo, la esposa de Leopoldo, el personaje de Roberto Benigni. Sufre callada, es el arquetipo de lo que en el pasado se denominaba la reina del hogar, es la mujer dedicada a la familia y al servicio de la casa, teóricamente no tiene atractivos físicos, es expuesta como una persona

anodina. La forma como es representada no se destaca en las escenas, cuando su esposo se hace inexplicablemente famoso, por alguna espectacularización de la sociedad postmoderna que siempre demanda la novedad, se encuentra abandonada.

El marido empieza a salir con las chicas seductoras, también ellas estereotipadas, pero Sofía se resigna frente a los hechos. No puede luchar contra el coloso de la fama, tampoco se rebela contra Leopoldo (Zibalas, 2023). Tenían la vida burocrática de muchos matrimonios, a veces salían para ver una película, que, si era un poco más compleja, ya sería ininteligible para la madre y esposa. Su vida es en última instancia, una existencia cíclica; incapaz de resonar quien efectivamente es.

Es una película con una estética agradable. Roma es la ciudad eterna, en la cual los personajes son de alguna manera universales, se mesclan en historias que están en diálogo con el escenario de seducción, pero también de violencias y rupturas.

5. CONCLUSIONES

Las obras cinematográficas de Woody Allen son ricas tanto en los temas abordados como en su estética. Su éxito es el resultado de una confluencia de factores, incluyendo las relaciones con diversos grupos de artistas, una producción continua y sistemática a lo largo de décadas, así como la audacia de enfrentarse a determinados patrones discursivos.

Aunque en varias ocasiones el cineasta afirmó que sus personajes, principalmente los representados por él, no tenían la intención de ser un alter ego, la crítica siguió encontrando innumerables similitudes entre ellos (Lax, 2008). Por ello, debería investigarse la variable de violencia en sus obras. Aunque no sea su principal signo, es posible identificar distintas dimensiones sociales convergentes con la definición de violencia contemplada en ese estudio (Tolan, 2007).

La vida y la obra no pueden ser herméticamente separadas. Tanto los temas como la selección de los actores y actrices son definidos por el contexto en el que se mueve el guionista, director y actor Woody Allen.

Por lo tanto, encontrar casos de violencia física, como los asesinatos cometidos en películas como «Scoop» o «Irrational Man», revela cómo el sufrimiento, el daño y la muerte están presentes en su mente creativa.

Continuando por esa misma línea, percibimos cómo los estereotipos sobre las mujeres toman otras tonalidades con el paso del tiempo en sus obras. Aunque existen mujeres fuertes y empoderadas, muchas veces son medios para un fin y desempeñan un papel de complementariedad, especialmente en escenas de fondo sexual.

La actual investigación tiene sus limitaciones, ya que no contempla todas las obras del cineasta ni busca todos los matices de violencia. Se trata de un primer contacto con el objeto de investigación. Sin embargo, consideramos que presenta algunas variables interesantes como primer paso en la búsqueda de un análisis sobre la obra de este importante cineasta contemporáneo.

6. REFERENCIAS

Allen, W. (Director). (1971). Bananas [Película]. United Artists.

Allen, W. (Director). (1977). Annie Hall [Película]. United Artists.

Allen, W. (Director). (2005). Match Point [Película]. DreamWorks Pictures.

Allen, W. (Director). (2006). Scoop [Película]. Focus Features.

Allen, W. (Director). (2015). Irrational Man [Película]. Sony Pictures Classics.

Arendt, H. (2006). Sobre la violencia. Alianza editorial.

Benjamin, W. (1998). Para una crítica de la violencia. Taurus

Berstein, R. J. (2015). Violencia: pensar sin barandillas. Editorial Gedisa. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauil/61185?page=1

Corradi, C., Gil, M., y Marcuello Servós, C. (2020). Sociología de la violencia: identidad, modernidad, poder.

De Santiago, F-J., y Sánchez-Gil, L. (2017). La perfilación criminal. Tipologías y clasificaciones aplicadas. Amarú.

Fonte, J. (1998). *Woody Allen*. Cátedra.

Gil Martínez, , M. (2023). La ciudad como espacio para la neurosis: el cine de Woody Allen y la serie Fleabag; (2016-2019). Sémata: Ciencias Sociais E Humanidades, (34). https://doi.org/10.15304/semata.34.8800

Girard, R. (2017). El chivo expiatorio. Desclée De Brouwer.

Hernández, M. (2024). Estudio de las manchas de sangre en el escenario criminal: Una aproximación a los protocolos de actuación en España. Archivos de Criminología, Seguridad Privada y Criminalística, 11(22), Enero-Julio. http://www.acspyc.es.tl

Koselleck, R (2007). Crítica y crisis. España.

Krug, E. G., Mercy, J. A., Dahlberg, L. L., & Zwi, A. B. (2002). The world report on violence and health. Lancet (London, England), 360(9339), 1083–1088. https://doi.org/10.1016/S0140-6736(02)11133-0

Lax, E. (2008). Conversaciones con Woody Allen. Lumen.

López-Pérez, S. H. (2022). Sobre la violencia en las películas de Pasolini. Filmhistoria Online, 32(2), 18-40.

Plath, S. (1960). The Colossus. Alfred A. Knopf.

Plath, S. (1965). Ariel. Harper & Row.

Quevedo, A. (1988). El concepto aristotélico de violencia. Anuario filosófico, 21(2), 155-170.

Rosa, H (2020). Resonancia: Una sociología de la relación con el mundo. Katz

Sucasas, A. (2017). Antropología de la violencia: René Girard. Bajo palabra. Revista de filosofía, 2(15), 137-147.

Tolan, P. H. (2007). Understanding Violence. In D. J. Flannery, A. T. Vazsonyi, & I. D. Waldman (Eds.), The Cambridge Handbook of Violent Behavior and Aggression (pp. 5–18). chapter, Cambridge: Cambridge University Press.

Wieviorka, M. (2018). La violencia: (ed.). Prometeo Libros. https://elibro.net/es/lc/bibliotecauii1/titulos/187708

Zibalas, D. (2023). To Woody Allen's Rome with Love: Four city profiles. Journal of European Studies, 53(3), 269-283. https://doi.org/10.1177/00472441231188785

ANÁLISIS DE LA PARADOJA SURGIDA ENTRE WOODY ALLEN Y SU IDENTIDAD JUDÍA

Miguel grijalba uche
Universidad Isabel I

1. Introducción. Contexto cultural

Woody Allen es uno de los cineastas más influyentes del siglo XX y XXI. Su obra, poseedora de ingenio, agudeza intelectual y perspectiva propia, está profundamente arraigada con su identidad judía de nacimiento. Allen es una figura curiosa y controvertida debido a sus orígenes en las influencias derivadas de esa filiación. A lo largo de su carrera, Allen ha explorado distintas cuestiones judías en sus películas, pero también se ha enfrentado a críticas y desafíos en relación con su visión del judaísmo.

Nacido como Allan Stewart Konigsberg el 1 de diciembre de 1935 en Brooklyn, Nueva York, en el seno de una familia de trabajadores, Allen creció inmerso en la cultura de su religión familiar. Desde una edad temprana, fue expuesto a la instrucción, religión y tradiciones judías, experiencias que tendrían un impacto duradero en su vida y su arte, como él mismo lo ha reflejado en sus escritos y entrevistas, a pesar de identificarse como ateo.

1.1. La influencia judía en el cine de Woody Allen: identidad, humor y tradición

El humor de Allen a menudo se basa en la ironía y la observación aguda, características que se asocian con la comedia hebrea. En sus películas, Allen frecuentemente explora temas y conflictos relacionados con las complejidades de la vida urbana judía inserta en Nueva York. Su estilo sarcástico e irónico, combinado con un ingenio rápido y observaciones agudas, reflejan supuestamente esa tradición. Allen no solo utiliza el

humor para hacer reír cómicamente a su audiencia, sino también, a través de sus personajes y diálogos, explora temas más profundos de la vida como el amor, la muerte, la identidad, la neurosis, la ansiedad y el significado en la vida urbana, temas que se suelen vincular con la experiencia judía en América mediante recursos, como la autoconciencia o el sarcasmo, propios de la comedia judía. Lo cual no quita para que Allen tampoco tema abordar temas delicados como el antisemitismo, la ortodoxia en la tradición religiosa o la asimilación cultural.

El cine norteamericano, desde sus inicios, tuvo como particularidad el tener una participación muy influyente de la comunidad judía. Es conocido, desde el principio, el impulso que los productores, casi todos ellos judíos inmigrantes de Europa Oriental, dieron en la creación de Hollywood (C. Laemle, L.B. Mayer, J. Warner). Todo esto sin contar a los dueños de los estudios Paramout, Columbia, Universal, 20th Century Fox y Warner Bros. Y eran muchos los directores y actores judíos que participaron en ese cine, construyendo un magnífico universo de ficción que incluyó (y, a día de hoy, lo sigue haciendo) lo mejor y lo peor del cine, y que se manifiesta como la imagen de un país fuerte frente al mundo. La lista es interminable, desde Theda Bara (cine mudo), al cine sonoro incial (Paul Muni y Edward G. Robinson). Después apareció Luise Rainer, la única actriz eque ganódos Oscar en dos años consecutivamente, Barbara Stanwyck, Joan Crawford, Judy Garland o los hermanos Marx. Posteriormente, Eva Gabor, Gene Barry, Lauren Bacall, Kirk Douglas, Tony Curtis, Jerry Lewis o Walter Matthau, entre otros.

Lo curioso de esta historia es que casi todos los iniciadores hicieron un esfuerzo titánico por ocultar las huellas de su judaísmo en las películas, en su afán de mimetizarse con América. Hoy es difícil valorar, desde nuestra situación actual, si esa evidente ocultación de la identidad judía fue un principio de discriminación, una aceptación resignada o la muestra de esconder una parte importante de cada uno para sobrevivir. O, en cambio, fue una forma de agradecimiento a un país que les permitía hacer sus negocios en libertad, en el caso de los productores, y ofrecer su arte, en el caso de los cineastas y actores. Posturas muy alejadas de sus propios orígenes y conducta, siendo sobre todo ajenas al legado de sus padres. Se dedicaron a mostrar en sus películas una nación ungida por

el celebrado sueño americano, que se plasmaba en imágenes de gente fuerte y decidida, familias estables, gente atractiva, jóvenes ingeniosos, hombres y mujeres honestos. Hollywood, en la primera mitad del siglo XX, trajo al mundo la imagen de un país capitalista exitoso, generoso y acogedor (Gabler, 1989).

A partir de los años setenta del siglo pasado, esta situación cambió debido a que personajes, actores y directores judíos se hicieron visibles. Woody Allen fue el emblema de una época y de una forma de tratar el judaísmo en el cine norteamericano. Allen creó con su cine, independientemente que fuera dramático o comedia, un modelo de personaje: el judío de clase media-alta, intelectual, progresista, psicoanalizado y atormentado por las culpas propias y ajenas. Por primera vez, se colocaba el judaísmo en el centro de la cinematografía, en donde se ridiculizaba sus propios lugares comunes y se reivindicaba, paradójicamente a la vez, la figura del judío en la cultura del país (Lax, 2000). Sin embargo, esta tradición que surge con Allen ha llegado a producir un alto grado de saturación con posterioridad. La repetición del estereotipo, que en sus inicios supuso un soplo de aire fresco, es ya frecuente y manido en sus películas.

1.2. Nueva York: su vínculo cultural

La ciudad de Nueva York siempre ha sido un crisol de culturas, una metrópoli vibrante que ha servido como inspiración para artistas, escritores y cineastas de todo el mundo. Entre estos autores, uno de los más destacados es Woody Allen, cuya conexión con Nueva York ha sido fundamental tanto en su vida personal como en su obra cinematográfica. Nueva York es uno de los centros culturales y financieros más importantes del mundo, ha atraído a personas de todas las razas, religiones y orígenes étnicos. Esta diversidad se refleja tanto en su arquitectura, su gastronomía, como en sus instituciones culturales y su escena artística. La historia de Nueva York está marcada por la inmigración y la lucha por la igualdad y la inclusión, donde las personas han venido a buscar nuevas oportunidades y una vida mejor.

Woody Allen, nacido y criado en Brooklyn, ha mantenido una relación íntima con la ciudad a lo largo de su vida. Desde sus primeros días como

comediante en los clubes nocturnos de Greenwich Village hasta su carrera como director de cine, Allen ha encontrado en Nueva York una fuente inagotable de inspiración. A menudo ambientadas en los barrios de Manhattan y Brooklyn, sus películas exploran la vida urbana, las relaciones humanas y las complejidades de la existencia en la gran ciudad, sus parques tranquilos, sus restaurantes elegantes hasta sus apartamentos destartalados.

2. EXPLORACIÓN DE TEMAS JUDÍOS EN SU OBRA CINEMATOGRÁFICA

En este apartado voy a tratar de analizar algunas de aquellas películas que considero más sobresalientes y que nos pueden ayudar para comprender de qué manera Woody Allen aborda determinados temas judíos en su cine.

En primer lugar, la película *Annie Hall* de Woody Allen, estrenada en 1977, no solo destaca por su humor y su narrativa innovadora, sino también por la manera en que aborda temas relacionados con la identidad y la experiencia judía en América, ofreciendo una perspectiva interesante sobre esa vida en la sociedad estadounidense contemporánea.

La identidad judía se presenta en *Annie Hall* a través de los personajes principales, especialmente el interpretado por Woody Allen (Alvy Singer). Alvy es un neoyorquino judío que constantemente hace referencia a su herencia cultural judía a lo largo de la película, desde sus chistes autodespreciativos sobre la psicología judía hasta su incomodidad con ciertos aspectos de la cultura gentil, como se ve en la escena del almuerzo de Pascua. Además de ello, la ansiedad y la neurosis de Alvy Singer son características que Allen siempre ha asociado con el estereotipo del judío neoyorquino. A lo largo de la película, Alvy lucha con sus propias inseguridades y obsesiones, reflejando de alguna manera la ansiedad existencial que ha sido una preocupación recurrente en la literatura y el cine judíos.

Otro aspecto importante es la relación de los personajes con su religión. Aunque Alvy y Annie no practican la religión judía de manera activa, su identidad étnica sigue siendo una parte integral. Esta ambigüedad religiosa es representativa de la experiencia de muchos judíos estadounidenses, que se identificaban culturalmente como judíos sin necesariamente

adherirse a las prácticas religiosas tradicionales, como es el caso del propio director. Por otro lado, no podemos olvidar, en el contexto de la identidad judía, la representación de la familia y de la comunidad que se nos presenta. Aunque la familia de Alvy no aparece de manera prominente en la película, él recuerda con cariño las reuniones familiares de su infancia, donde se sentía incómodo pero también conectado con su tradición.

Por supuesto, la película aborda otros temas como la culpa, la autocrítica y el sentido de la responsabilidad, que también están presentes en la tradición hebrea, cuestiones que atormentan a Alvy, rasgos que algunos críticos han interpretado como una expresión de la influencia de la educación judía en la psique de Allen.

A lo largo de la película, se hacen referencias a eventos históricos y culturales judíos, como el Holocausto y la diáspora judía, que influyen en la forma en que los personajes ven el mundo y se relacionan entre sí. Por ejemplo, la obsesión de Alvy con la muerte y la fatalidad puede interpretarse como una respuesta al Holocausto y la conciencia judía de la mortalidad. Aunque Alvy y Annie comparten una identidad étnica común, sus experiencias individuales como judíos difieren significativamente. Esta diversidad de experiencias refleja la realidad de la comunidad judía, que abarca una amplia gama de creencias, prácticas y puntos de vista, en la interpretación de Allen.

En segundo lugar, la película de Woody Allen titulada *Crímenes y pecados* plantea otros problemas filosóficos que nos permiten inquirir sobre la moral, la toma de decisiones y la permisividad de toda elección. En su argumento se localizan una historia, la de Judah Rosenthal, eminente oftalmólogo neoyorkino que es muy escéptico a pesar de su estricta formación religiosa judía. Judah inicia un romance extramarital que amenaza con destruir su matrimonio y reputación. Ante el fin de su matrimonio, Judah acude por consejo a su hermano quien le sugiere contratar un asesino para terminar con la vida de su amante. Judah rechaza inicialmente la oferta, pero acaba aceptándola. La formación judía de Judah no le permite ningún descanso ante la inmoralidad de la falta

cometida y es el mismo Dios quien, en su conciencia, le reclama por la falta cometida. Con el pasar del tiempo, Judah pierde el sentimiento de culpa, recobra su tranquilidad y continúa con su vida acomodada y llena de privilegios, olvidando su culpa. Judah entiende que no recibió un castigo por el crimen cometido porque la vida sucede de esa forma y los crímenes no siempre reciben un castigo (Rauscher, 1998).

En *Crímenes y Pecados* la tragedia se encuentra en la falta de moral de un hombre que, carente de Dios, decide ocupar su lugar y resuelve la muerte de su amante. La ceguera moral en la que vive Judah y la importancia de un Dios que todo lo ve, según las enseñanzas religiosas que le mostró su padre judío, parecen decir que la elección profesional de Judah de ser oftalmólogo no es casual.

En tercer lugar, el film *Desmontando a Harry* de Woody Allen es una película multifacética que ofrece una mirada perspicaz a la experiencia judía en el mundo contemporáneo. Uno de los temas prominentes en ella es la relación entre la identidad judía y la creatividad artística. El personaje principal, Harry Block, interpretado por Woody Allen, es un escritor judío que se enfrenta a una crisis creativa y personal, la imposibilidad de poner orden a su vida, presidida por la inestabilidad, la incapacidad de estar en pareja y la poca habilidad para "funcionar en el mundo real". A medida que la película avanza, la identidad judía de Harry (con la noción de culpa, la ansiedad y la neurosis asociada) influye en su trabajo y en sus relaciones interpersonales.

Además, *Desmontando a Harry* explora la relación entre el judaísmo y el existencialismo. A través de los diálogos y las situaciones, la película plantea preguntas sobre el significado de la vida, la muerte y el sentido de redención y la reconciliación. A lo largo de la historia, los personajes judíos lidian con adaptarse a la cultura dominante contemporánea sin perder su identidad religiosa y cultural. Para ello, la película aborda la cuestión del legado cultural judío y la transmisión intergeneracional de la memoria y la identidad. A través de flashbacks y recuerdos, las experiencias de los padres y abuelos de Harry influyen en su propia comprensión del judaísmo y en su relación con su herencia recibida.

2.1 Explorando la identidad y la moralidad judías a través del cine de Woody Allen

La obra de Woody Allen es una convergencia entre la comedia, la introspección filosófica y la exploración del judaísmo. Allen utiliza estos elementos para tejer una narrativa compleja que trasciende las fronteras culturales y resuena en audiencias de diversas procedencias.

El humor judío, propia de la comedia del mismo nombre con su astucia, ironía y autodepreciación, ha sido un componente esencial en la construcción de la identidad cultural judía. Allen ha utilizado este tipo de humor de manera ingeniosa para reflexionar sobre las complejidades del judío en el mundo moderno. En películas como *Annie Hall*, *Manhattan* y *Hannah y sus hermanas*, despliega un humor mordaz que invita a la reflexión sobre las preocupaciones y dilemas específicos de la comunidad judía en la sociedad americana actual.

Uno de los aspectos más destacados del humor judío en la obra de Allen es su capacidad para desafiar y subvertir los estereotipos culturales. Si bien Allen no evita estos estereotipos, los utiliza para desmantelarlos. Por ejemplo, en *Un final made in Hollywood*, Allen interpreta a un neoyorquino judío que se enfrenta a una crisis existencial mientras navega por los entresijos de Hollywood. A través de su caracterización y diálogo, Allen desafía la noción de que todos los judíos son intelectuales neuróticos en la sociedad estadounidense.

Además del humor, Allen también utiliza la parodia para explorar la moralidad judía. En películas como *Crímenes y pecados* y *Match Point*, examina las complicaciones éticas y las consecuencias morales de las acciones humanas. A menudo, sus personajes se debaten entre seguir las enseñanzas tradicionales judías sobre la moralidad o sucumbir a sus deseos terrenales. Esta tensión entre lo ético y lo profano refleja las luchas internas de muchos judíos contemporáneos que intentan reconciliar sus valores religiosos con las presiones y tentaciones del mundo moderno.

3. Críticas y controversias en relación con el judaísmo

Woody Allen ha sido tanto celebrado como criticado por su representación del judaísmo y de los judíos en sus películas. Sus representaciones

han generado una amplia gama de opiniones dentro de la comunidad judía, con algunas voces elogiando su humor perspicaz y otras expresando preocupaciones sobre estereotipos y simplificaciones.

Una de las críticas recurrentes hacia Allen es su tendencia a retratar a los personajes judíos de manera unidimensional. Algunos críticos argumentan que sus películas, a menudo, presentan a los judíos como neuróticos, obsesionados por el éxito material y emocionalmente inestables, perpetuando así ciertos estereotipos negativos. Además, se ha señalado que Allen tiende a centrarse en un segmento específico de la comunidad judía, generalmente la clase media-alta de Nueva York, lo que puede excluir otras experiencias y perspectivas dentro de la diáspora judía. A esta crítica se le añade la representación de las relaciones interreligiosas en las películas de Allen. Algunos miembros de la comunidad judía han expresado preocupación por cómo el cineasta retrata los matrimonios mixtos y las interacciones entre judíos y no judíos. En varias de sus películas, los personajes judíos a menudo están enredados en relaciones románticas y amorosas con personas no judías, lo que ha llevado a debates en el entorno hebraico sobre si Allen está promoviendo la asimilación o socavando la identidad judía.

Además, la percepción de Allen como un judío secular también ha generado discusiones dentro de la comunidad judía. Aunque el director nació en una familia judía y ha hecho referencia a su tradición judía en numerosas ocasiones, muchos críticos señalan que sus películas rara vez abordan cuestiones religiosas o espirituales de manera significativa. Esto les ha llevado a preguntarse sobre si Allen está ofreciendo una representación auténtica de la experiencia religiosa judía o si está simplemente utilizando la identidad de este pueblo como un dispositivo narrativo conveniente.

A pesar de estas críticas, también hay quienes defienden el enfoque que da Allen sobre el judaísmo en su cine. Se argumenta que este planteamiento permite una reflexión profunda sobre las complejidades de la vivencia judía en la sociedad contemporánea. Además, se destaca que Allen ha contribuido a la visibilidad y la aceptación de la cultura judía en el cine estadounidense, abriendo el camino para que otros cineastas judíos para explorar sus propias experiencias y perspectivas.

Para comprender plenamente el cine de Woody Allen es necesario profundizar en esta cuestión y su perspectiva de la fe. Woody Allen es un judío no creyente, tal y como él mismo se define, pero en sus películas siempre muestra el elemento religioso. ¿Por qué enseñar esta referencia a la fe, a la religión, al sentido de la vida de manera tan recurrente? Porque, en el fondo, es judío. Y aunque no crea en el Dios de la Biblia, un judío sigue siendo judío y no puede prescindir de ello. El judaísmo hay que entenderlo como un concepto complejo que engloba lengua, etnia, ética revelada, estilo de vida y religión. Es una forma de hacer patente la dialéctica entre distintas formas de hacer evocación del Dios de los padres: Dios de Abraham, de Isaac y de Jacob, pero también de Moisés, de David y de Jeremías.

Aunque un judío se profese ateo, como Allen, continúa refiriéndose a ese Dios y experimenta nostalgia por su ausencia. Allen, por ejemplo, en *El dormilón* (1973), presenta a un protagonista, Miles Monroe, que responde de este modo a la pregunta de si cree en Dios: «Soy un ateo teológico existencial (…) Creo en una inteligencia del universo con la excepción de algún cantón suizo». Allen refleja con frecuencia la fe de sus protagonistas (judía o cristiana, hindú o budista).

Woody Allen se refiere, con respeto y franqueza, respecto del Dios cristiano porque el Dios de los judíos es el mismo Dios de Jesús de Nazaret. Su ambición es ofrecer, a través del cine, un mensaje universal, incluso en el enclave religioso. Allen es un judío que crea personajes con los cuales se identifican también los gentiles, los no judíos. En sus películas los cristianos ocupan un importante lugar. En *Atrapa el dinero y corre* (1969) se pueden encontrar símbolos religiosos como la cruz, el crucifijo, como también en *La Rosa púrpura del Cairo* (1985) o en *Sombras y niebla* (1992). Es frecuente igualmente ver cómo los personajes ineptos utilizan el crucifijo como símbolo. Otra característica del judío creyente es la esperanza en la salvación que irrumpe en el mundo, algo que también el creyente cristiano comparte con el retorno de Jesucristo.

Sin embargo, la influencia de un entorno mayoritariamente cristiano protestante en Allen le lleva a criticar al catolicismo. Allen vive en una ciudad que ama enormemente, Nueva York (tal y como lo afirma en el

prólogo de *Manhattan*). Para vivir en ese país, o en otro, es fundamental integrarse en la fe de la mayoría debido a las ventajas económicas que le va a reportar. Así, en *Atrapa el dinero y corre*, Virgil Starkwell encarna a un judío secularizado que se ha convertido en cristiano por conformidad con la mayoría.

La crítica que hace Allen al catolicismo se centra en la cuestión moral. En *Hannah y sus hermanas* (1971), califica al catolicismo como fusión de devoción y materialismo. En cambio, en *Alice* (1979) muestra un aprecio por el catolicismo: la rica protagonista, entusiasmada por la madre Teresa de Calcuta, abandona su vida burguesa y marcha a ayudar a niños marginales con dificultades. La conversión de Alice tiene lugar precisamente dentro de un confesionario imaginario.

El sentido de culpa es evidente en muchos de sus personajes. En *Broadway Danny Rose* (1984) afirma: «El remordimiento es importante. El sentido de culpa lo es todo. Si no, eres capaz de cosas tremendas (...) Mi rabino me decía que estamos todos en culpa a los ojos de Dios». Y cuando en esta película preguntan al protagonista si cree en Dios, responde: «No, pero me siento en culpa». Por este motivo, Allen alaba al psicoanálisis, y cree que éste y el sacramento de la confesión están unidos. La escucha es uno de los puntos cardenales de la experiencia de la fe judía: «Escucha, Israel: el Señor es nuestro Dios, el Señor es uno» (Deuteronomio 6, 3) es el inicio de una oración que los judíos repiten tres veces al día.

3.1. Exploración de la controversia en torno a las relaciones personales y los escándalos de Allen que han afectado su percepción dentro de la comunidad judía

La figura de Woody Allen ha sido objeto de admiración y controversia a lo largo de su carrera. Sin embargo, en los últimos años, ha surgido una creciente preocupación, dentro de la comunidad judía, en torno a las acusaciones y escándalos que rodean su vida personal. Estas controversias han generado debates sobre la ética, la moralidad y la percepción de Allen dentro de su comunidad de origen.

Woody Allen ha sido conocido tanto por su prolífica carrera cinematográfica como por su vida personal tumultuosa. A lo largo de su vida, se

ha enfrentado a una serie de desafíos personales, cuestiones existenciales, dilemas morales y preguntas sobre el propósito de la vida. Su relación con Soon-Yi Previn, la hija adoptiva de su entonces pareja Mia Farrow, generó un escándalo mediático que sacudió a la industria del entretenimiento en la década de 1990. Las acusaciones de abuso sexual hacia Dylan Farrow, hija adoptiva de Allen y Farrow, han añadido una capa adicional de controversia a su vida personal. Estas acusaciones han sido negadas reiteradamente por Woody Allen y han sido objeto de un intenso escrutinio público y legal. Este evento, llevó a Allen a reflexionar sobre su propia moralidad y sentido de la responsabilidad. Sin embargo, la persistencia de estas acusaciones ha alimentado la percepción negativa de Allen en algunos círculos, incluida una parte significativa de la comunidad hebrea. Esta comunidad ha sido históricamente un importante punto de apoyo para Woody Allen, tanto en términos de su identidad como de su base de fieles. Sin embargo, las acusaciones han generado divisiones dentro de esta comunidad.

Por un lado, algunos defensores de Allen argumentan que las acusaciones en su contra carecen de pruebas concluyentes y que ha sido objeto de una campaña difamatoria injusta. Estos defensores sostienen que Allen sigue siendo un talentoso artista cuyo trabajo no debe ser juzgado por su vida personal, argumentando que ha contribuido significativamente a la representación y comprensión del judaísmo en la cultura popular.

Por otro lado, hay quienes dentro de la comunidad judía han expresado su preocupación por el impacto de estas acusaciones en la reputación de Allen y en la percepción de la comunidad en su conjunto. Hay quienes critican a Allen por lo que consideran un comportamiento inaceptable fuera de la pantalla. Algunos líderes religiosos y figuras prominentes han instado a un mayor escrutinio de las acciones de Allen y han abogado por un rechazo de su trabajo como forma de protesta contra su presunta conducta inapropiada.

La controversia en torno a Woody Allen plantea preguntas difíciles sobre la relación entre el arte y la ética, así como sobre la responsabilidad moral de los artistas. ¿Es posible separar la obra de un artista de su vida personal? ¿Hasta qué punto deben ser responsables los artistas de su

comportamiento fuera del ámbito creativo? Estas preguntas no tienen respuestas fáciles y han generado un intenso debate dentro de la sociedad en general. Para algunos, el arte debe ser juzgado de manera independiente de las acciones personales, mientras que otros argumentan que el boicot al trabajo es una forma legítima de condenar su presunto comportamiento inapropiado. El debate sobre Woody Allen es un recordatorio de la complejidad moral y ética que rodea a las figuras públicas y a sus obras, y de la necesidad de abordar estas cuestiones con sensibilidad y reflexión.

4. Reflexión Personal y Filosófica

Woody Allen ha abordado en múltiples ocasiones su relación con la religión judía a lo largo de su carrera. Sus declaraciones y entrevistas ofrecen una ventana única para comprender cómo Allen percibe y articula su judaísmo en un contexto contemporáneo. Desde sus primeros días como comediante de stand-up, hasta su éxito como director de cine, Allen ha tejido elementos de su identidad judía en gran parte de su obra. En numerosas ocasiones, Woody Allen ha abordado su relación con la religión en entrevistas y declaraciones públicas, destacando como tema recurrente su falta de ortodoxia religiosa y su enfoque secular de la identidad judía.

En una entrevista con el periódico *The Guardian*, en 2013, Allen comentó sobre su relación con el judaísmo: "Nunca fui religioso, pero siempre me he sentido muy judío". Esta declaración encapsula la ambivalencia de Allen hacia la religión y su conexión emocional con su herencia judía. Aunque no sigue las prácticas religiosas en su vida diaria, se identifica profundamente con la cultura y la historia judías, visible en su trabajo creativo y en su sentido de pertenencia que no puede olvidar.

Su enfoque más secular de la identidad judía refleja una tendencia más amplia que muchos otros judíos estadounidenses que se identifican culturalmente pero no religiosamente. Esta tensión entre lo étnico y lo religioso, entre la cultura y la fe, es un tema repetitivo en la experiencia judía en la diáspora y es una parte integral de la identidad de Woody Allen como cineasta y figura pública judía.

Allen ha hablado abiertamente sobre su crianza judía y cómo influyó en su desarrollo intelectual y artístico. Nacido en una comunidad judía,

desde una edad temprana fue expuesto a las tradiciones, rituales y enseñanzas del judaísmo, situación que influyó profundamente en su identidad y en la forma en que percibía el mundo que le rodeaba. La comunidad judía de Brooklyn proporcionó a Allen una rica base cultural y emocional que se reflejaría más tarde en todo su trabajo creativo. En muchas de sus películas, se pueden encontrar referencias a la cultura judía, los rituales familiares y las experiencias de crecer en una comunidad de este tipo en Brooklyn. Pero, a lo largo de su vida, Woody Allen ha mantenido una relación ambivalente con la religión organizada. Si bien ha expresado admiración por la historia y la cultura hebreas, ha mostrado poco interés en las prácticas religiosas tradicionales. En varias entrevistas, ha bromeado sobre su falta de ortodoxia religiosa y su tendencia a cuestionar las creencias convencionales. Para Allen, la religión ha sido más una fuente de inspiración creativa que una guía espiritual. Ha utilizado elementos y temas religiosos en muchas de sus películas, pero generalmente con un enfoque satírico. Su visión del judaísmo, y de la religión en general, es crítica aunque no despectiva, y a menudo se basa en una combinación de escepticismo intelectual y nostalgia emocional.

A lo largo de su carrera, Woody Allen ha explorado curiosamente una amplia gama de temas religiosos en su obra, desde la existencia de Dios hasta la naturaleza del bien y del mal. A través de estos temas, invita al público a reflexionar sobre cuestiones profundas de una manera que es intelectualmente estimulante, desafiando las convenciones habituales y explorando nuevas formas de entender el mundo y nuestro lugar en él. Hoy, cuando la secularización dinamita la fe religiosa, la globalización vacía de sentido a la civilización y una única cultura unidimensional unifica a todo el planeta, Allen consigue con sus películas que se identifiquen tanto creyentes como agnósticos, judíos y no judíos. La clave de Allen está en la capacidad de mantener, gracias al sarcasmo, un equilibrio entre fe y secularización, identidad y globalización, particularidad y universalidad.

Estos desafíos personales han llevado también a Allen, en su trabajo creativo, a explorar temas relacionados con el amor, el perdón, las complejidades de las relaciones humanas, las convenciones sociales y morales, así como busca un sentido existencial más profundo de significado y

trascendencia, en un mundo aparentemente caótico y desordenado. En películas como *Annie Hall*, *Manhattan* o *Crímenes y Pecados*, Allen examina las dudas existenciales de sus personajes, muchos de los cuales son reflejos de sí mismo y sus propias experiencias.

Sin embargo, su legado en la cultura judía ha sido objeto de debate y controversia en los últimos años, especialmente a raíz de las acusaciones de abuso sexual contra él. Esta división ha generado un intenso debate sobre el papel de los artistas en la sociedad y sobre cómo se debe abordar el legado de aquellos cuyas acciones personales son controvertidas o moralmente cuestionables.

A través de sus películas, ha desafiado los estereotipos y ha ofrecido una visión más matizada y auténtica de la experiencia judía en América. Además, el éxito de Allen como cineasta ha influido en otros cineastas de su mismo origen y ha ayudado a cambiar la percepción de Hollywood sobre la viabilidad comercial de las historias judías. La influencia de Allen se extiende más allá del cine estadounidense, llegando a la escena internacional. Hoy en día, vemos una mayor diversidad de voces hebreas en la industria cinematográfica, gracias en parte al legado pionero de Woody Allen.

Allen ha sido elogiado también por su habilidad para encontrar humor en situaciones cotidianas y para abordar temas tabú con franqueza y sinceridad. Su enfoque irreverente y su capacidad para reírse de sí mismo han inspirado a comediantes judíos de todo el mundo a adoptar una actitud similar y a utilizar el humor como una forma de hacer frente a los desafíos de la experiencia judía en hábitats diferentes al suyo. Su influencia continúa resonando en la cultura contemporánea, recordándonos el poder del arte para desafiar, inspirar y enriquecer nuestras vidas.

6. Referencias

Allen, W. (1977). *Annie Hall* [Película].

Allen, W. (1989). *Crímenes y Pecados* [Película].

Allen, W. (1997). *Desmontando a Harry* [Película].

Ballabio, Z.F. (1966). *Woody el escogido. Judíos y cristianos en las películas de Woody Allen*. Cantú.

Barberà, P. "Woody Allen y el espíritu de la tragedia griega: de Crímenes y pecados a Match Point". Consultado en: diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/17023/6/Allen%20esp%20cast%2017023.pdf

Ebert, R. (1989). "Crimes and Misdemeanors". *Chicago Sun Times* (October 13, 1989). Consultado en: https://www.rogerebert.com/reviews/crimes-and-misdemeanors-1989.

Gabler, N. (1989). *Un imperio propio: cómo los judíos inventaron Hollywood.* Libros ancla.

Kozodoy, N. (2018). *Woody Allen's Jewish Identity Crisis.* The Forward.

Lax, E. (2000). *Conversaciones con Woody Allen.* Knopf.

Rauscher, F. (1998), "Sander H. Lee, Woody Allen´s Angst: Philosophical Commentaries on His Serious Films". *The Journal of Value Inquiry.* Consultado en: https://link.springer.com/content/pdf/10.1023%2FA%3A1004399726817.pdf

IN GIRUM IMUS NOCTE: FLANEURISMO, CIENCIA Y MAGIA EN *SOMBRAS Y NIEBLA*

ANTONIO CASTILLO ÁVILA
Universidad Autónoma de Madrid

MARTA SÁNCHEZ VIEJO
Universidad Isabel I
Universidad de Barcelona

1. INTRODUCCIÓN

Kleinman, un hombre pequeño y mediocre oficinista, es despertado en mitad de la noche por un grupo autoorganizado de vigilantes nocturnos. Al parecer, lo necesitan como parte de un elaborado plan para atrapar a un asesino en serie que lleva semanas causando estragos en la lúgubre ciudad vagamente europea y vagamente interbélica en la que vive. Al salir de su pequeño apartamento para reunirse con sus compañeros, se encuentra con que estos han desaparecido en las calles sombrías sin precisarle cuál es su parte en el plan. Desde este momento, Kleinman se ve introducido en una lógica entre pesadillesca y kafkiana, en la que no puede dejar de dar vueltas por una noche que parece no acabar nunca a través de las calles de una ciudad que parecen conducir siempre hacia sí mismas. En un primer momento, Kleinman trata de encontrar a sus compañeros y dilucidar su función en el plan para atrapar al asesino en el que se ha visto arrojado de forma intempestiva. Pronto, no obstante, el objeto preciso del deambular de Kleinmam a través de la desierta ciudad expresionista se vuelve tan impreciso como los contornos de las formas urbanas sumidas en la niebla que lo anega todo.

El resto de la película se estructura de una manera significativa: por una parte somos testigos del pasear sin objeto de Kleinman que lo llevan a encontrarse de manera cómica y desconcertante con una serie de

personajes cuasi alegóricos (el médico, el policía, el jefe...). En estos encuentros, Kleinman parece querer obtener *algo* (conocimiento sobre la naturaleza humana, la absolución de una familia de "indeseables sociales" de un arresto arbitrario, un ascenso largamente esperado...) que diera sentido a su paseo, *algo* que no obstante siempre se le escapa y cuya ausencia reactualiza su callejeo sobre el mismo sinsentido absurdo. Por otro lado, presenciamos la historia simultánea de Irmy, una artista de circo que, tras una discusión con su prometido, decide abandonarlo todo y echarse a las calles de la ciudad y escapar de su vida pasada. El pasear de Irmy adquiere igualmente los visos de una búsqueda indeterminada de algo que rehiciera el sentido de su existencia, y que trata de buscar en el contacto erótico, la caridad o la maternidad (el burdel, la donación del dinero, el niño abandonado). La ciudad y la noche se vuelven el telón de fondo entre cómicamente absurdo y frustrantemente *ennuyant* sobre el que se representa dos búsquedas de un encuentro que pudieran funcionar como la culminación de unos paseos que parecen interminables, ofrenciéndoles en retrospectiva la calidez y la concreción de un sentido.

Estas dos búsquedas están articuladas en un montaje convergente que culmina en una escena memorable. El encuentro recíproco de los dos personajes en la noche funciona como el simulacro adelantado del *Encuentro.* Ambos parecen querer reconocer en el momento de su paseo conjunto el instante fulgurante en el que sus cotidianidades grises y desgraciadas se quiebran para dejar ver la plenitud de lo maravilloso o la experiencia encantada. Como en una metáfora visual del propio acontecimiento que protagonizan, Kleinman y Irmy ven abrirse en la niebla un claro que deja a la vista algunas estrellas.

> KLEINMAN- Nunca he visto la ciudad desde aquí. Nunca me he parado a mirarla. Es precioso. Empiezan a verse algunas estrellas. La niebla se está abriendo un poco.
>
> IRMY- ¿Ves esa estrella tan brillante, arriba, en esa dirección? Por lo que sabemos, esa estrella puede haber desaparecido hace un millón de años, y su luz ha tardado un millón de años en alcanzarnos.
>
> KLEINMAN- ¿Qué estás diciendo? ¿Que esa estrella no está ahí?

> IRMY- Que podría no estar ahí.
>
> KLEINMAN- ¿Incluso si puedo verla con mis propios ojos?
>
> IRMY- Así es.
>
> KLEINMAN- Ese es un pensamiento muy inquietante, ¿sabes? Porque cuando veo algo con mis propios ojos me gusta saber que está realmente ahí. Porque de otra forma una persona podría sentarse en una silla y partirse el cuello. Sabes, tienes que ser capaz de confiar en las cosas. Eso es muy, muy importante. [...]
>
> IRMY- Pero esto es real, ¿no? Y precioso. Piénsalo por un momento. Aquí estamos, somos dos extraños, y estamos por ahí en mitad de la noche, y está todo tan tranquilo y silencioso. Y de repente ahí, ahí hay una pequeña apertura en la niebla y podemos ver directamente las estrellas. ¿No parece este momento simplemente perfecto?
>
> KLEINMAN- Sí, pero ¿sabes?, pasa muy rápido. Mira. Incluso ahora mismo la niebla está comenzando a cerrarse de nuevo. Y todo… todo está todo el tiempo moviéndose. Todo está continuamente en movimiento, así que no me extraña que tenga siempre náuseas. (Allen, 1991)

La niebla vuelve a cerrarse. El grupo de vigilantes nocturnos irrumpen en la escena y reintroducen a Kleinman en la absurda vorágine de la caza del asesino. El aparente *Encuentro* solo era un simulacro que traslada su cumplimiento en un momento indeterminado y futuro del mismo paseo que se reanuda.

Reconstruir algunos de los elementos principales de *Sombras y niebla* de este modo tiene la virtud de comenzar a centrar, a partir de una textualidad cinematográfica concreta, algunas de las cuestiones en torno al cine de Woody Allen que discutiremos en lo que sigue. Para empezar, esta interpretación de *Sombras y niebla* puede ser instructiva a la hora de identificar algunos elementos compositivos analíticamente productivos.

El espacio urbano como medio y el deambular como actividad pueden ser provechosamente tomados como dos elementos a través de los que comenzar a abordar algunos aspectos relevantes de la producción cinematográfica de Woody Allen. La ciudad y el paseo configuran el *cronotopo* que brinda un posible y prometedor acercamiento a algunas de sus películas. Más aún, se trata de un motivo formal y temático que, aunque

presente únicamente como tales en ciertos momentos de algunas películas de Allen, comunican de forma especialmente esclarecedora con otras dimensiones más generales de su obra. Y esto así hasta el punto en el que el deambular urbano en Woody Allen, desde la secuencia inicial de *Manhattan* hasta *Medianoche en París*, pasando por *Sombra y Niebla*, puede ser con toda justicia interpretado como una traslación sinecdótica de muchos de los principales problemas que configuran su producción cinematográfica completa. El paseo urbano programáticamente sin objeto, además, no sólo condensa y muestra de forma miniaturizada algunas de las dimensiones más importantes de su cine, sino que además funcionan a menudo como el dispositivo en el que se pone en escena, como en un *mise en abyme,* los impulsos creativos mismos del director así como el espacio generativo de su particular sentido del humor. La mezcla de tristeza y humor, de melancolía y bufonada que conforma la distintiva textura de la mayor parte de películas de Woody Allen, traicionan su truco y su misterio a través de las huellas que nos llevan de vuelta a las representaciones dramatizadas de sus mismos orígenes en las reelaboraciones allenianas del motivo del *flâneur*[11].

2. EL PASEO Y LA BÚSQUEDA DE SENTIDO.

Hablar de la figura del *flâneur* o de la práctica del *flaneurismo* en el cine de Woody Allen no es en ningún caso una exageración. Pese a que la práctica concreta del paseo sin rumbo ni objeto como tal no es

---

11 Puede ser útil aquí reconstruir las líneas generales de la densidad semántica e histórica del término flâneur. Como es sabido, se trata del término francés para el paseante urbano sin rumbo ni meta precisa, particularmente representativo de la cultura parisina decimonónica: "Se trataba originariamente de caracterizar el tiempo de ocio del burgués sumido en la vorágine mercantil y humana de la gran ciudad, vinculándola con una actitud elegante pero indolente y casi asténica, como un sonambulismo à la mode entre las fantasmagorías humanas y mercantiles agregadas por primera vez de forma masiva en la metrópoli" (Castillo Ávila, 2024: 222). Pese a que la figura, como tipo social y cultural, perdió vigencia con el fin del siglo, fue una figura recogida estética y políticamente por las vanguardias históricas y posteriormente por movimientos como la Internacional Situacionista. En definitiva, se trataba de poner un nombre a la experiencia contradictoria del espacio urbano masificado y capitalista, que aliena y separa a los individuos y a la vez configura la condición de posibilidad para su eventual reencuentro fortuito. Para un estudio pormenorizado de la flânerie y de sus secuelas estéticas y políticas en el siglo XX, se puede consultar *Walkscapes: el andar como práctica estética (*Careri, 2002).

demasiado ubicua en su filmografía[12], la representación alleniana del espacio urbano es netamente modernista[13] e implica a los personajes que la habitan en una lógica inercial de atención, búsqueda y encuentro que comunica, aun de forma en ocasiones paródica, con la práctica del *flaneurismo* o la deriva.

Y esto hasta el punto de poderse afirmar que muchos de los elementos clásicamente allenianos de muchas de sus películas implican la puesta en juego de las lógicas y motivos de la figura del flâneur: personajes sumidos en el *ennui* de una vida percibida como gris y más o menos opresiva que se encuentran en un estado de espera o expectativa de la irrupción del acontecimiento, del encuentro que haga saltar por los aires la vivencia esclerotizada de lo cotidiano. Vistas desde esta perspectiva, un buen número de películas allenianas ganan una esclarecedora unidad a pesar de su disparidad formal, temática o de etapa creativa (desde *La rosa púrpura del Cairo* hasta *Irrational Man*, por ejemplo, no es difícil distinguir la continuidad más o menos aparente de este motivo).

Constatar con la suficiente claridad la presencia recurrente de este motivo, no obstante, es solo el comienzo de un necesario trabajo hermenéutico que traiga a la luz el específico rendimiento semántico, estético y filosófico del mismo en el cine de Woody Allen. Y es que buena parte del valor del cine de Woody Allen reside en la particular manera en la que este motivo, verdaderamente omnipresente en toda la cultura tardomoderna desde el romanticismo, es reelaborado en la representación de sus lógicas internas. La genialidad alleniana acaso esté mejor consignada en la rigurosidad e intransigencia con la que el director neoyorquino

[12] Las películas en los que con más claridad aparecen podrían ser *Sombras y niebla* y *Medianoche en París*, cintas en las que el flaneurismo no solo está casi explícitamente tematizado sino que condiciona compositivamente el desarrollo.

[13] Ver, por ejemplo, la secuencia inicial de Manhattan, que puede ser a todas luces considerada como una especie de flaneurie audiovisual a través del montaje. Las imágenes están dispuestas para generar una vertiginosa sucesión de edificios, multitudes y signos y carteles comerciales, al modo de la representación modernista clásica de la ciudad como jungla artificial. La voz en off, por su parte, subraya la experiencia subjetiva del amor contradictorio y romantizado por la experiencia anonimazada y caótica que es posible encontrar en ella.

lleva a sus últimas consecuencias la dinámica particular de este motivo estético hasta agotar sus posibilidades operativas y dejar al descubierto sus contradicciones. La principal hipótesis aquí será que el humor melancólico o la tristeza bufonesca características de Allen no son simples elecciones de tono o de argumento, sino en gran parte una de las consecuencias necesarias del desarrollo de este procedimiento en los distintos largometrajes.

Conviene ahora volver a la discusión particular de *Sombras y niebla*, película que tomamos a título de cinta paradigmática y ejemplar de dicho procedimiento, y en la que lo podemos ver en escena de una manera especialmente representativa y vuelto sobre sí mismo. Son dos los elementos temáticos internos a la película los que, en una discusión comparativa, nos pueden dar acceso a la visibilidad del mismo: la búsqueda de sentido en la ciencia moderna y la irrupción de la magia en la trama. La representación de los particulares fracasos de lo *racional* y lo *maravilloso* para culminar el paseo del flâneur y llenar de sentido su existencia se desvelan como las dos caras de una misma moneda que deja ver así su unitaria naturaleza aporética.

3. LA FIGURA DEL MÉDICO COMO CRISIS DEL POSITIVISMO

Los pasos de Kleinman le llevan en primer lugar al laboratorio de un médico y científico experimental y miembro del grupo de vigilantes nocturnos, como primer estadio de la búsqueda de su función en el plan justiciero que le ha sacado de la cama y le ha obligado a vagar las calles en esa noche eterna. En el transcurso de la conversación, no obstante, el doctor no solo se muestra incapaz de responder a las preguntas de Kleinman acerca del sentido de su deambular callejero, sino que en la exposición de su particular perspectiva a la hora de afrontar la absurda situación del indeterminado plan para atrapar al asesino, nuestro protagonista intuye que, sumido en un positivismo empirista en el que espera que el misterio de la noche y acaso de la naturaleza humana salga a la luz, el médico se encuentra quizás tan a oscuras como él mismo. En el largometraje se muestra, a través de la figura del médico, cómo la cuestión de una cotidianidad plenificada de sentido es una problemática para

la que la ciencia se ve en todo caso impotente. El médico sugiere que, a través de un estudio pormenorizado del cuerpo del asesino, se podría desvelar la verdad sobre ese individuo y el motivo de sus actos. Kleinman, durante su diálogo con el doctor, duda sobre la posibilidad de solventar la situación a través del método científico lo cual, indirectamente, pone en jaque las lógicas positivistas que son parte de una suerte de broma de mal gusto a la que el protagonista parece condenado eternamente.

> MÉDICO: Mi interés en los asesinatos es completamente científico.
>
> KLEINMAN: Por supuesto.
>
> MÉDICO: Quiero aprovechar esta oportunidad para hacer un estudio definitivo de la naturaleza del mal. ¿Qué le hace actuar así al asesino? A veces, ciertos impulsos que empujan a un loco al asesinato inspiran a otros a realizar fines altamente creativos. Cuando lo tenga sobre esta mesa, desmembrado e inspeccionado hasta el más mínimo detalle, conoceré la respuesta a preguntas sobre las que ahora solo puedo especular.
>
> KLEINMAN: ¿Pero no es posible que, bajo el microscopio, haya algo que jamás pueda ver?
>
> MÉDICO: ¿Qué quiere insinuar? ¿Un componente espiritual? ¿Un alma que sigue viva después de la muerte? ¿Un dios? (Allen, 1991).

Lo que el médico parece ignorar es que su perspectiva, colindante con un empirismo idealista, está implicada en todos los problemas del planteamiento de una idea objetiva y neutral de conocimiento, que obvia la red de mediaciones sociohistóricas que la condicionan. El desgranaje científico del cuerpo no puede independizarse de los anclajes sociales y espaciales en el que se desarrolla el mismo: comprender un fenómeno dado es una tarea que se extiende más allá del análisis de la empiria material del cadáver, de un análisis ahistórico de las distintas partes que conforman su corporalidad. En esta visión médico-religiosa el modo de conocer queda relegado al dato: el material sensible del objeto de estudio, por medio del método científico, pretende tomar al propio objeto como un *faktum* transparente y ya establecido de forma apriorística. De esta manera, la hermeticidad de las bases epistemológicas asumidas

genera su propia ceguera; el objeto queda reducido a un conjunto de piezas dispuestas a ser atemporalmente descubiertas por un sujeto cognoscente. Asimismo, la forma de ser captadas está mediada por el propio sentido interno de descubrimiento cientificista que preconiza su propio método y absolutiza su teoría. La ciencia, tal y como el doctor pretende valerse de ella para encontrar el misterio del asesino y de la noche, supone la repetición tautológica y afirmativa de los parámetros de partida, lo cual acaba por captarse como un horizonte de expectativas tan regular y preciso como redundante y falto de cualquier momento heurístico. El estudio científico del doctor no podría encontrar ninguna solución (ni a la siniestra inercia de la muerte seriada ni a la ausencia de sentido de sus intentos por afrontarla) que no estuviera ya implícita y decidida de antemano en sus axiomas de partida. El empirismo del doctor devuelve a Kleinman las mismas calles abstractas y vacías de las que vino, y el asesino acaba estrangulando al médico con una maldad que este no acaba, finalmente, de comprender. La ciencia, al igual que un rito mágico, se vuelve a sí misma conformándose como "la forma más sublimada de mimetismo" (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 226). En este sentido, "ciencia y religión están unidas por una profunda interpretación de lo que es acusar y poner a prueba" (Latour, 2022, p.124), y son ambas tan ideológicas como idealistas. No deja de resultar de una comicidad irónica y frustrante, además de una prueba de la ceguera idealizante en la que el médico está sumido, que la mínima duda acerca de su método con la que Kleinman le confronta es interpretada como una sugerencia de la existencia de un plano religioso-espiritual. El doctor está encerrado en los términos internos de una falsa dicotomía que no es capaz de aprehender en su totalidad problemática.

El positivismo prima su método a la propia cosa, método desde el que se reafirma una concreta explicación del fenómeno produciendo una mirada recelosa hacia la duda del propio método, valorando estos interrogantes como pensamiento religioso o espiritual precientífico. En esta escena, se muestran las contradicciones internas de las lógicas cientificistas por medio del propio diálogo entre personajes y el posterior resultado de la puesta en práctica del proyecto cientificista del médico. Asimismo, en el guion de la obra de teatro *Muerte,* material dramático del que

surgiría posteriormente la película, se puede leer el siguiente diálogo en el que esta situación y papel casi chamánico de la ciencia se ve más caricaturizado al apelar a la labor del médico como un estadio de conocimiento tan totalizante como doctrinario:

> MÉDICO: ¡Deprisa! ¡Por aquí!
>
> KLEINMAN: Esto da a un callejón sin salida.
>
> MÉDICO: ¡Sé lo que me hago!
>
> KLEINMAN: ¡Ya, pero quedaremos atrapados y nos matarán!
>
> MÉDICO: ¿Vas a discutir conmigo? ¡Soy médico! (Allen, 1987, ebook)

El deseo de abordar los datos empíricos de forma abstracta y desligada de las mediaciones a través de las que son accesibles genera una pretensión de conocimiento alrededor de la percepción, clasificación y cálculo de lo -aparentemente- inmediato que ignora la consideración de sus relaciones espaciotemporales (Adorno y Horkheimer, 1998, p.80)[14]. El científico se remitologiza reproduciendo una capacidad plena de acceso a la verdad por medio de la fórmula científica. Por medio de esta caricatura cientificista, se materializa la propia ceguera de sus límites. En el largometraje, la reacción científica (al igual que la religiosa o intelectual) no logran dar con el paradero del asesino y caen en una suerte de broma de mal gusto interminable, en la que los únicos espacios que se autoproclaman como salvadores generan una vivencia eterna de malestar: el estado de alerta constante por causa de un homicida suelto durante una noche interminable y la cotidianidad anodina y desesperanzada de la propia vida del protagonista. Kleinman, para intentar sobrevivir a estos dos escenarios, se ve obligado a recurrir a la magia, que se presenta como antídoto para la doble vertiente muerte-alienación. En palabras del propio Woody Allen:

> "(...) al final de la cinta, la única cosa que consigue salvarlo es un truco hecho por un mago, porque al margen de esta solución mágica no parece haber otra salida de esta existencia terrible que nos tiene atrapados" (Allen en Schickel, p. 129)

---

[14] Esta cuestión resulta paradójica debido a que, al igual que para saber lo que es un obrero hay que conocer lo que es una sociedad capitalista (Adorno, 1972, p. 55), para conocer a una persona no basta con un estudio de las diversas partes de su cuerpo.

La ciencia moderna en su intento de desvelar la realidad se ve impedida de alcanzar lo que se propone por sus propias solidaridades con esa "existencia terrible". En palabras del propio director:

> "Digo yo: si en verdad alguien va a salvarnos…, eso es algo de lo que hoy por hoy no sabemos nada. Y la solución no coincide con ninguna de las cosas que nos ofrecen las figuras con cierta autoridad ni los personajes ilustres, los políticos, los científicos, los artistas, toda esa gente en la que depositamos nuestra confianza para que nos salve de nuestro destino. No han podido hacerlo, ni saben cómo hacerlo" (Allen en Schickel, p. 130)

4. MAGIA COMO ILUSIÓN: ESCAPISMO Y ENCUENTRO

El encantamiento por la magia es lo que, finalmente, genera la ilusión momentánea de escapar de la angustia con la que convive el protagonista: es el motivo por el cual acaba deambulando por la ciudad con Irmy, lo que le salva del asesino y la razón por la cual abandona su vida de oficinista. No obstante, todos estos estadios de aparente ruptura y superación del carácter absurdo y alienado de su existencia se desocultan como sucedáneos temporales que no acaban de consumar la plenitud buscada: por una parte, la misma aparición de las estrellas entre la niebla, a título del signo emblemático de la dicha, es en el mismo momento de su aparición denunciada como una pseudopresencia fantasmática; en efecto, cómo Irmy afirma, la luz que ellos ven pueden ser únicamente los remanentes fantasmales de una estrella muerta hace millones de años. Por otra parte, el momento, en lo que tiene de consecución del plenilunio del encuentro, es violentamente interrumpido por una turba que reanuda la persecución y el absurdo deambular de ambos personajes. Más aún, la alianza de Kleinman y Almstead el mago para atrapar finalmente al asesino acaba con la huida del mismo. El milagro de los teletransportes y las duplicaciones especulares con las que ambos tratan de desorientar y capturar al homicida les deja, al igual que al médico, con las manos vacías.

El ilusionismo por el que siente devoción parece generar, asimismo, la ilusión de su bienestar: no se impone como una solución final y se estabiliza como norma, es fugaz y conservador en relación a las bases sobre las que edifica el propio truco; se va a otro *sitio* para siempre volver al

lugar de partida. Kleinman y el ilusionista burlan a la muerte aparentando estar en un espejo en el que finalmente no se encuentran: mientras dura el truco están a salvo, pero la magia se presenta en forma de ilusión y no como estructuralmente transformadora. El ilusionista finge estar en un lugar en el que no está para evitar momentaneamente la muerte, pero no se traslada, no se desplaza a otro sitio, solo crea la ilusión de que lo ha hecho. Este juego de apariciones, desapariciones y del encuentro del sentido repentino que se aprecia en estos dos momentos de la película queda sin resolver cuando Kleinman deja su vida para trabajar con el ilusionista. La película podría sugerir con los acontecimientos previos y con el cambio de carácter del ilusionista[15] que el cambio de vida de Kleinman va a ser otra ilusión con una duración limitada. Los propios trabajadores del circo emplean diferentes herramientas para desligarse de su vida: mientras que el ilusionista recurre al alcohol, Irmy considera que su vida sería más plena si abandonase el circo (el camino inverso tomado por Kleinman). Cuando el ilusionista intenta disuadir a Kleinman de que se una al circo, emplea el argumento de la remuneración: al igual que en su puesto de oficinista, en el circo Kleinman estaría ligado a unas lógicas de trabajo asalariado y seguiría frecuentando la narrativa anterior, el protagonista no escapa de unas exigencias hegemónicas: las mantiene con otro trabajo y en otras ciudades.

***

El rodaje de *Sombras y niebla* se realizó enteramente en un estudio interior. Las calles de la indeterminada ciudad en la que Kleinman no puede dejar de deambular poseen un carácter indudablemente teatral y artificioso intencionalmente conseguido a través de las siluetas de las mansardas recortadas en cartón piedra y de una constante sensación de "falso exterior" característico de la tramoya teatral y el primer cine sonoro de entreguerras. La película está cerrada sobre sí misma desde la dimensión más material de su puesta en escena. El laberinto sin salida de la flaneurie

15 Cuando le ofrece el trabajo, Kleinman duda y apuesta por una negativa. En este momento, el mago es insistente y el clima se presenta de manera fantasiosa. De camino a la vuelta a casa Kleinman lo piensa mejor y regresa al circo para comunicarle al ilusionista que acepta su oferta. En esta escena se presenta al mago con un carácter desencantado e insiste en los aspectos negativos del circo, como la baja remuneración que le dará.

de Kleinman tiene su correlato compositivo en el medio claustrofóbico en el que está inscrito, lo que en efecto no pudo dejar de ser notado por el propio Allen: "Trabajar en un estudio durante meses me resultó claustrofóbico, y echaba de menos estar fuera, rodando en la calle" (Allen, 2020, p. 350). La elección de grabar en interiores, en un espacio siempre idéntico y perfectamente acotado y escindido de toda verdadera exterioridad por el círculo mágico de la diégesis, refuerza la idea tautológica de la ausencia de sentido de los protagonistas. De esta manera, como hemos visto, *Sombras y niebla* funciona, a la vez y en varios niveles, tanto como la representación de los trayectos circulares de unos personajes en busca de sentido como la dramatización continuada de su fracaso. Los dos espacios más concretos en los que Kleinman va a buscar el término y cúlmen de su paseo (la ciencia del doctor y el ilusionismo milagroso del mago) lo devuelven a un punto de partida pesadillesco y difícilmente soportable. Dicho esto, parecería, siguiendo nuestra lectura de la película, que nos encontramos ante un angustioso relato *à la* Kafka del hombre alienado y de la opacidad e incognoscibilidad de los medios de su salvación. No obstante, y aunque los elementos angustiosos y kafkianos están enteramente presentes, cualquier espectador de la película debería reconocer que estos están inmersos en un tejido ligero, humorístico y hasta paródico por completo ajenas a las referencias modernistas con las que Allen dialoga. Este elemento humorístico quizás esté de forma más visiblemente consignada en la conclusión del filme. Y es que, al contrario de lo que se podría pensar según la evolución natural del paseo del paseo de los protagonistas y sus constantes fracasos, Kleinman consigue, finalmente, romper la interioridad absoluta y opresiva del laberinto y escapar de la repetición constante de las falsas perspectivas de fachadas de cartón. El personaje interpretado por Woody Allen decide, *in extremis* y a pocos segundos antes de acabar la cinta, unirse al circo ambulante del que Irmy había huído, para trabajar casi gratis como asistente de Almstead el mago. Lo inesperado, extemporáneo y ridículo de esta decisión no es tanto un fallo de coherencia del guion ni un intento desesperado por ofrecer un "final feliz" al espectador, sino un honesto reconocimiento del fracaso de las posibilidades imaginativas y representativas de la película. Esta solución funciona en realidad como un *deus ex*

machina, una irrupción de un elemento externo a la propia lógica de la diégesis y que, rompiendo la forma orgánica de la misma, acaba por reconocer la completa y claustrofóbica interioridad de los propios términos de la película. Lo que de cómico tiene este *deus ex machina* (el efecto hilarante que puede ocasionar la irrupción inesperada del casi proverbial "pues lo dejo todo y me uno al circo") consigna el momento genético de un humor parabático típicamente alleniano, mediante el cual la opacidad de los problemas presentados no son tanto resueltos o aclarados como reenfocados a través de una suerte de sobresalto que aleja y extraña la totalidad de la situación[16]. Lo que *Sombras y niebla* nos enseña acerca del humor característicos de las películas de Woody Allen es que este a menudo funciona como un gesto metaficcional que revoca y reestructura "desde fuera" la totalidad del problema presentado, dejando obsoletos (al menos momentáneamente) los términos originales en los que estos estaban formulados.

5. CONCLUSIONES

Tomar la figura y la actividad del flâneur como punto de acceso hacia la interpretación de *Sombras y niebla* nos ha podido abrir, a su vez, una esclarecedora perspectiva sobre algunos elementos típicos y recurrentemente allenianos. El callejón sin salida al que llega el paseante (ejemplificado en *Sobras y niebla* por el doble fracaso científico-mágico de acceder al plano de la vida plenificada) deja preparada la irrupción de la risa como la única manera a la vez de reconocer el propio fracaso y de ofrecer el magro premio de una lucidez autoirónica. La característica tristeza melancólica de las películas de Woody Allen se revela así como la consecuencia estética de un posicionamiento existencial para el cual la miseria cotidiana solo puede ser contrarrestada con el instante fulgurante de su reconocimiento como tal. Y en este punto reside a la vez todo el

16 Este acontecimiento está presente de una forma igualmente explícita en el "arco" narrativo del personaje interpretado por Woody Allen en *Hannah y sus hermanas*, quien, tras no conseguir alivio de sus obsesiones hipocondríacas en los continuos exámenes médicos ni en su particular búsqueda de fe, consigue liberarse de la vorágine neurótica a través de las carcajadas que le producen una película de los hermanos Marx.

genio y todo el error del cine alleniano. Por una parte, nos encontramos frente a un cine instalado con seguridad en una desesperanza a penas consolatoria. La falta de ilusiones, fuera del chiste o la bufonada metaficcional, con la que Woody Allen encarna el callejón sin salida de la indigencia de la vida moderna es una acertada forma de encarar, para empezar, un estado de cosas en las que el sujeto aislado tiene, objetivamente, muy poco que hacer. No obstante, el encallamiento de Allen en esta desesperanza humorística ha terminado más bien por solidificarse en la forma mistificada de su propia impotencia. El humor alleniano acaba siendo la más lúcida de las derrotas: el reconocimiento de la indigencia de la imaginación política en el tardo-capitalismo, incapaz de formular o encajar en un horizonte siempre en retroceso el verdadero Acontecimiento de la acción y la transformación social: ese "algo de lo que hoy por hoy no sabemos nada" (Allen, en Schickel, p. 130).

6. REFERENCIAS

Adorno, T. (1972). La disputa del positivismo en la sociología alemana. Barcelona. Ediciones Grijalbo.

Adorno, T. W. y Horkheimer, M. (1998). Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos.

filosóficos. Madrid. Editorial Trotta.

Allen, Woody. (Director). (1991). Shadows and Fog [película]. Orion Pictures.

Allen, W. (1987). Sin plumas. Tusquets Editores (ebook).

Allen, W. (2020). A propósito de nada. Alianza Editorial.

Careri, F. (2002). Walkscapes: el andar como práctica estética. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.

Castillo Ávila, A. (2024). Escrituras fragmentarias. Poéticas de la discontinuidad en las formas autobiográficas de Friedrich Schlegel, André Breton y Walter Benjamin [Tesis de doctorado no publicada] Universidad Autónoma de Madrid.

Latour, B. (2022). Nunca fuimos modernos. Ensayos de antropología simétrica. Clave intelectual.

Schickel, Richard. (2005). Woody Allen por sí mismo. Ediciones Robinbook.

WOODY ALLEN Y SU INCURSIÓN EN EL CINE MUSICAL

LUISA MORENO CARDENAL
Universidad de Valladolid

1. INTRODUCCIÓN

> Todo el mundo dice Te amo, el mosquito cuando te pica, la mosca cuando se queda atrapada en el papel para moscas también dice Te amo. Cada vez que la vaca dice muu, ella también hace muy feliz al toro. El gallo cuando cacarea dice Te amo. Cristóbal Colón le escribió a la reina de España una notita muy bonita: "Te amo, baby" y consiguió un gran barco. Un tipo sabio. ¿Qué crees que hizo Colón cuando vino aquí en 1492? Le dijo a Pocahontas "Acki Vachi Vachi Voo". Eso significa: Caray, Te amo. Todos dicen Te amo, pero nunca supe por qué lo dicen. Lo evidente es que causa problemas al pobre tonto que dice Te amo[17].

Esto es lo que, más o menos, dice la letra de *Everyone Says I Love You* (*Todos dicen I Love You*), la canción que da título a la película musical que dirigió Woody Allen en 1996, haciendo un homenaje, ya desde el principio, a los Hermanos Marx, artistas de la comedia que han influido en el tipo de humor de Woody Allen a lo largo de toda a su carrera. En esta canción el amor se trivializa, planteándolo como algo universal, nada especial, que practican tanto los humanos como los animales y que, a veces, incluso se utiliza como medio para un fin, pero que, en cualquier caso, siempre será una fuente de problemas.

La cuestión es que el amor es uno de los temas de los que más se ha ocupado Woody Allen a lo largo de su carrera cinematográfica, y en la película *Everyone Says I Love You* lo vuelve a abordar, poniendo el foco en los miembros de una familia de la alta sociedad neoyorquina, para

---

[17] Traducción propia de una parte de la letra de la canción *Everyone Says I Love You*, compuesta por Harry Rubin y Bert Kalma, e integrada en la banda sonora de la película protagonizada por Los hermanos Marx en 1932 *Horse Feathers* (*Plumas de caballo*).

relatar cómo el amor afecta de distintas maneras, a distintas edades y en relación con los deseos evidentes o no tan evidentes, a cada personaje. En todo caso, la lente a través de la que se va a observar este sentimiento va a ser, como es muy habitual en las comedias románticas de Allen, un lente sarcástica, pero a la vez dulce.

1.1. Incursiones en el cine musical

Algunos de los más importantes directores de la historia del cine, en cierto momento de su carrera han dirigido una película de género musical, sin ser este un género representativo de su trayectoria. Por poner algunos ejemplos, Fred Zinnemann lo hizo con *Oklahoma!* en 1955; Joseph L. Mankiewicz ese mismo año con *Guys and Dolls* (*Ellos y ellas*); Martin Scorsese con *New York, New York* en 1977; Francis Ford Coppola en 1982 con *One From the Heart* (*Corazonada*), y más recientemente lo hizo Steven Spielberg con su remake de *West Side Story* (2021).

Dentro de este grupo de directores que han puesto a sus actores a cantar y a bailar está Woody Allen, quien dirigió *Everyone Says I Love You* en el ecuador de su carrera hasta la fecha, pues su único film musical ocupa el trigésimo puesto en un total de cincuenta y seis películas dirigidas desde 1969 -considerando *Take the Money and Run* (*Toma el dinero y corre*) su primer largometraje para cine de autoría propia- hasta 2023.

Resulta curioso que la película de Allen que precede a *Everyone Says I Love You* termina precisamente con un número musical. Hablamos de *Mighty Aphrodite* (*Poderosa Afrodita,* 1995); allí, el coro griego que está interviniendo con sus reflexiones a lo largo de la trama termina cantando y bailando la canción *When You're Smiling*[18]. Da la sensación de que Allen se quedó con las ganas de dirigir más números musicales y por eso decidió que su siguiente película fuera una película musical.

1.2. La trama, el amor y el Jazz

En el musical *Everyone Says I Love You* se entremezclan varias tramas que abordan los problemas amorosos de los personajes, así que, como ocurre

---

[18] Autores: Mark Fisher, Joe Goodwin y Larry Shay, 1928.

en la gran mayoría de los musicales cinematográficos y en especial en los musicales clásicos de los años treinta y cuarenta, en la base del relato encontramos una comedia romántica, algo que vemos a su vez en muchas de las películas de Woody Allen. Por tanto, a pesar de que Allen experimente como director con un género nuevo para él, en el fondo vuelve a hacer otra comedia romántica, en la que, una vez más, vemos ese sarcasmo ya mencionado, terapias psicoanalíticas, neurosis, ideología política, amor por el arte, ciudades fetiche del director (Nueva York, París, Venecia) y por supuesto, el *jazz*.

En el cine de Woody Allen queda claro que si algo ama incontestablemente este cineasta es el *jazz*, y más en concreto los *standards*, esas canciones creadas en las décadas de la primera mitad del siglo XX en Estados Unidos, que se hicieron populares a través de las emisoras de radio, de los musicales de Broadway y de las películas de Hollywood y que han sido versionadas una y otra vez hasta nuestros días. Con relación a esto es interesante ver lo que dice sobre la canción popular Leo Sánchez en su libro sobre los compositores y letristas de la edad de oro del musical americano:

> La canción es el vehículo cultural por excelencia del siglo XX, más que la novela, el teatro, la pintura o cualquier otra cosa. De acuerdo, el cine ha tenido un impacto social mucho mayor, pero la canción, como obra pequeña, concisa e intensa, permite un uso más íntimo, más inmediato. (Sánchez, 2005: 11)

Son muchos los *standards* que forman parte de la banda sonora de *Everyone Says I Love You* y que sirven, no solo para cumplir una serie de funciones narrativas, estéticas y ambientales, sino también para caracterizar a los personajes, adjetivando sus formas de vivir el amor, pero también invitando al espectador a reírse de esas formas, como lo haría Groucho Marx.

2. OBJETIVOS

2.1. Los estilos de Woody Allen

El director de *Everyone Says I Love You* ha pasado por distintos estilos de realización y narrativos a lo largo de su carrera, influidos por la forma de

hacer y las temáticas de sus cineastas favoritos, pero a pesar de ello no es difícil la localización de ciertos temas recurrentes a lo largo de su filmografía, y puede resultar interesante ver cómo son tratados dentro de un formato atípico en su trayectoria. Una forma útil para ver cómo se tratan en esta comedia romántica musical los temas recurrentes del cine de Woody Allen es la localización de chistes, directos o indirectos, verbales o físicos, pues es ahí, en el terreno de los chistes, donde este director se mueve como pez en el agua, utilizándolos para hablar de tonterías, pero también de asuntos trascendentales como la muerte, la enfermedad, la religión, la ley, la política, el sexo y, por supuesto, el amor. La película que analizamos está plagada de chistes. Nos haremos eco de algunos de ellos, que acusan las maneras de entender el amor de los personajes implicados en la trama elegida para ser analizada.

2.2. Los estilos del cine musical

Everyone Says I Love You tiene una serie de cualidades estéticas y narrativas que la enmarcan en un estilo o estilos concretos dentro de lo que conocemos como cine de género musical, ese *corpus de películas existentes y ampliamente consensuado,* siguiendo a Altman (1999: 27). Teniendo en cuenta cómo el devenir de este género cinematográfico ha ido acusando el paso del tiempo a lo largo de casi ya un siglo de vida[19], un musical realizado en 1996 despierta el interés en sí mismo porque, en cierta forma, estaría fuera de lugar, o mejor dicho, fuera de tiempo, en tanto que el género de películas a las que pertenece estaba manifiestamente de capa caída en la década de los noventa del pasado siglo[20].

3. METODOLOGÍA

Los objetivos perseguidos con este trabajo han requerido familiarizarse intensamente con la película *Everyone Says I Love You*; para ello, se realizó una segmentación en secuencias, a las que se asignó un número de orden, seguido de su temporalidad respecto al minutaje del film.

---

19 La que se considera primera película sonora, *The Jazz Singer* (1927), es una película musical.

20 El tema de la evolución del cine musical lo abordamos en el artículo titulado *El devenir del cine musical de Hollywood*, reseñado en la bibliografía.

Como ítems cualitativos pensamos que podía ser interesante anotar la ubicación espacial de cada secuencia, pues son diversas las ciudades en las que transcurre la acción con las peculiaridades de cada una de ellas; así mismo, se especificó el nombre de los personajes que aparecen en cada secuencia, indicando su relación con la música que acompaña a las imágenes (todos *standards,* cantados o en versión instrumental). En el desarrollo del análisis que hacemos de una de las tramas, se habla de la acción que acontece en cada secuencia que la integra, aludida con ayuda de la numeración del esquema de segmentación, también del tono que adquieren los temas musicales según la acción a la que acompañen, y del estilo en el que están interpretados.

Este esquema, que presentamos en formato tabla, creemos que es útil para ver el peso de cada trama -en tanto que los protagonistas de cada secuencia aparecen nombrados- y que refleja con claridad la frecuencia con la que se utilizan los temas musicales, apareciendo todos ellos mencionados en la última columna, pudiéndose apreciar que algunos están ligados especialmente a ciertos personajes y sus tramas.

Tabla parte 1. Fuente: Elaboración propia

SEC.	TIEMPO	UBICACIÓN	PERSONAJES	MÚSICA
1	0:00:01	NUEVA YORK (Primavera) Exterior	Holden y Skylar	*Just You, Just Me* (Voz diegética: Holden, Skylar y más)
2	0:03:30	NUEVA YORK Exterior/ Interior Ático	DJ, Bob, Lane, Laura, Scott y Steffi	*Everyone Says I Love You* (Extradiegética instrumental)
3	0:05:50	NUEVA YORK Interior Ático	Toda la familia, Itzhak y Nava Perlman	*Just You, Just Me* (Diegética: instrumental)
4	0:06:53	NUEVA YORK Exterior/ Interior Ático	DJ, Lane, Laura, Clare, psiquiatra, Von. Abuelo y Frida. Joe, Steffi y Bob	Sin música *Everyone Says I Love You* (Extradiegética instrumental) Sin música
5	0:11:50	NUEVA YORK Interior joyería	DJ y Holden	*My Baby Just Care for Me* (Diegética: canta Holden y coral)
6	0:16:20	NUEVA YORK Interior Ático	Bob, Steffi, DJ, Lane, Laura, Scott y Frida	Sin música
7	0:19:20	NUEVA YORK Interior (habitación de Skylar)	Skylar	*I'm a Dreamer, Aren't We All?* (Diegética: canta Skylar)
8	0:20:40	NUEVA YORK Interior restaurante	Holden y Skylar	*I'm a Dreamer, Aren't We All?* (Diegética versión piano)
9	0:23:40	NUEVA YORK Interior hospital	Holden, Skylar, y personal de hospital	*Makin' Woopee* (Diegética: coral)
10	0:27:05	NUEVA YORK (Verano) Exterior playa Interior cárcel VENECIA Exterior	DJ en off, Lane, Laura Steffi DJ y Joe	*Makin' Woopee* (Extradiegética instrumental) Sin música Música incidental de Dick Hyman
11	0:28:20	VENECIA Interior casa Joe	Joe	*I'm Thru With Love* (Diegética: canta Joe)
12	0:29:18	VENECIA Exterior restaurante	Joe, DJ, Von y Greg,	Sin música
13	0:31:33	VENECIA Exterior	Joe y Von	*Just Say I Love Her* (Extradiegética instrumental)

Tabla parte 2. Fuente: Elaboración propia

SEC.	TIEMPO	UBICACIÓN	PERSONAJES	MÚSICA
14	0:33:30	VENECIA Exterior restaurante	DJ y Joe	*Just Say I Love Her* (Extradiegética instrumental) Puente sonoro a sec. 15
15	0:34:40	VENECIA Interior museo Exterior	Joe y Von	*Just Say I Love Her* (Extradiegética instrumental) Sin música
16	0:39:07	VENECIA Exterior	Joe y Von	*All My Life* (Diegética: canta Von)
17	0:40:20	VENECIA Interior casa Joe	Joe y DJ	Sin música
18	0:41:23	VENECIA Interior fiesta	Joe, DJ y Alberto Joe, Von y Greg	*Just You, Just Me* (Diegética instrumental versión salsa) *All My Life* (Extradiegética; instrumental; Puente sonoro a sec.19
19	0:45:40	NUEVA YORK Interior aeropuerto	DJ y Ken	*All My Life* (Extradiegética instrumental)
20	0:46:42	NUEVA YORK exterior /interior taxi	DJ, Ken y taxista (Sanjeev Ramabhadra)	*Cuddle Up a Little Closer, Lovey Mine* (Diegética: cantan Ken y taxista)
21	0:48:15	NUEVA YORK Interior/ Exterior	DJ, Steffi, Skylar, Bob, padres de Holden, Lane, Laura y Jeffrey	Sin música
22	0:49:30	NUEVA YORK (Otoño) Exterior e Interior Ático	Toda la familia, padres de Holden y Charles Ferry	*Cuddle Up a Little Closer, Lovey Mine* (Extradiegética instrumental)
	Centro metraje			
23	0:52:38	NUEVA YORK Interior Ático	Bob, Steffi y toda la familia.	*Looking at You* (Diegética: canta Bob)
24	0:54:38	NUEVA YORK Exterior Ático	Skylar y Charles	*If I Had You* (Diegética: canta Charles)
25	0:59:00	NUEVA YORK Interior casa psiquiatra	Von, psiquiatra, DJ, Lane, Laura y Clare,	Sin música
26	1:00:00	NUEVA YORK Interior funeraria	Toda la familia, espíritu del abuelo y de otros ancianos	*Enjoy Your Self* (Diegética: canta el espíritu del abuelo y otros ancianos)

Tabla parte 3. Fuente: Elaboración propia

SEC.	TIEMPO	UBICACIÓN	PERSONAJES	MÚSICA
27	1:04:14	NUEVA YORK Interior casa Joe	Von y Joe	*All My Life* (Extradiegética instrumental)
28	1:05:30	NUEVA YORK Interior Ático	Skylar, Steffi y Bob Laura	*I'm Thru With Love* (Diegética: cantan Laura y Bob)
29	1:09:06	NUEVA YORK Exterior	Holden DJ y rapero	*I'm Thru With Love* (Diegética: canta Holden) Verso de rap con letra inspirada en *I'm Thru With Love*
30	1:09:50	NUEVA YORK Exterior bosque	Skylar, Charles y secuaces de Charles	*I Can't Believe That You're in Love With Me* (Diegética: cantan Charles y Skylar)
31	1:11:33	NUEVA YORK Exterior extrarradio	Charles, secuaces, Skylar y policía	*My Baby Just Care for Me* (Extradiegética instrumental estilo charlestón)
32	1:12:20	PARÍS Exterior/ Interior casa Joe	Von y Joe	*All My Life* (Extradiegética instrumental)
33	1:13:00	NUEVA YORK Exterior Interior Ático	DJ y niños	*What a Little Moonligth Can Do; Chinatown, My Chinatown; Cocktail for Two; Chiquita Banana* (Diegética: voces niños)
34	1:14:40	NUEVA YORK Interior Ático	Holden y Skylar	*Just You, Just Me* (Extradiegética instrumental)
35	1:15:30	NUEVA YORK Interior Ático	Toda la familia, Scott y Bob	Sin música
36	1:16:15	NUEVA YORK (Invierno-Navidad) Exterior PARÍS Exterior	Toda la familia	*Medley* de *standards*: *Cuddle Up a Little Closer, Lovey Mine; Mimi; Louise; You Brought A NUEVA Kind Of Love To Me* (Extradiegética instrumental)
37	1:17:30	PARÍS Interior habitación del Ritz	Bob, Joe, toda la familia, Von	Durante el *flashback* suena *All My Life* (Extradiegética instrumental)
38	1:21:35	PARÍS Interior fiesta	Toda la familia, Joe y Steffi	*Vive Le Captaine Spaulding* (Diegética: número coral)
39	1:26:08	PARÍS Exterior	Joe y Steffi	Sin música *I'm Thru With Love* (Diegética: canta Steffi)
40	1:33:04	PARÍS Interior fiesta	Toda la familia, DJ y "Harpo"	*Everyone Says I Love You* (Extradiegética: canta coro)
41	1:33:43- 1:40:49	Títulos de crédito		

4. LA TRAMA DE SKYLAR Y HOLDEN

Tratándose de una película coral, con un buen número de personajes y canciones, hemos optado por recorrer la película prestando atención a una de las tramas que tienen más peso y viendo cómo se utiliza la música en ella para aportar significado y crear emociones.

La película comienza, sin prólogo ninguno, con un número musical protagonizado por la pareja de novios Skylar y Holden, paseando por Nueva York en primavera. Holden canta *Just You, Just Me*[21], un *standard* prototípicamente romántico, con tono tierno y proyección de futuro que Skylar acompaña solo en un par de versos[22]. Distintas personas que están en las calles se irán uniendo a la interpretación de la canción, poniendo en escena que la primavera tiene a todo el mundo engatusado.

La melodía de esta canción volverá a sonar pocos minutos después, interpretada con violín y piano por Itzhak Perlman y su hija Nava Perlman en la *soirée* benéfica que organiza Steffi, la madre de Skylar, en el lujoso ático de Park Avenue donde vive toda la familia (SEC. 3)[23]. La función que cumple la melodía de *Just You, Just Me* en su segunda aparición es meramente estética, desprovista ahora del contenido semántico romántico que tenía la primera vez que la escuchamos, y también cumple una función ambiental, colaborando en crear una atmósfera acogedora y sensible a la belleza que caracteriza a la anfitriona.

El tema *Just You, Just Me* volverá a escucharse más tarde, en Venecia (SEC.18), ligado a otra trama y en el contexto de una fiesta de verano; sonará en versión salsa, solo instrumental y de manera desenfadada, ya sin connotaciones románticas. Pero cuando podríamos pensar que este tema no opera entonces como *leitmotiv* de la pareja compuesta por Skylar y Holden, vuelve a aparecer, ya muy avanzada la película, cuando

[21] Autores: Raymond Klages y Jesse Greer para la película *Marianne* (Robert Z. Leonard, 1929)

[22] El actor que interpreta a Holden, Edward Norton, canta en la película, al igual que el resto del elenco, excepto la actriz que interpreta a Skylar, Drew Barrymore, que está doblada por la cantante Olivia Hyman.

[23] A lo largo del análisis iremos haciendo alusión a la numeración de las secuencias que figuran en la tabla de segmentación expuesta.

ambos se reconcilian (SEC. 34), después de la aventura de Skylar con el expresidiario, asunto del que hablaremos más adelante.

Volviendo a lo que concierne al comienzo de la película, que se inicia con la trama protagonizada por Skylar y Holden, lo primero que vemos que hacen en escena es lanzar sendas monedas a una fuente, algo que interpretamos como un deseo de tener buena suerte.



Figura 1. Fuente: DVD de la película *Everyone Says I Love You*[24]

El momento en el que Holden lanza la moneda, se nos ofrece en un plano general corto (Figura 1), sin obstáculos para presenciar el lanzamiento, pero cuando Skylar lanza la moneda que el propio Holden le ha dado, el encuadre pasa a un plano medio, y los chorros de agua de la fuente impiden que presenciemos el momento de deseo de buena suerte por parte de ella con la misma claridad que el anterior. Señalamos esta diferencia en la puesta en escena porque a ella se van a añadir otros detalles y situaciones que enturbiarán el noviazgo de los tortolitos.

Skylar es hija de Steffi y Bob. Su novio Holden trabaja en el bufete de abogados de Bob. Holden va a pedir a Skylar que se case con él, y DJ, la hermana mayor de Skylar por parte de padre, acompaña a Holden a

[24] Los fotogramas de la película *Everyone Says I Love You* que ilustran este texto están extraídos del DVD distribuido en España por Lauren Films en 2016.

comprar un anillo de compromiso para Skylar (SEC. 5). En la joyería, ante la tesitura de elegir el anillo más adecuado para su novia, Holden canta la canción *My Baby Just Care for Me*[25]. La interpretación del tema es enérgica, mostrando el deseo y la ilusión de Holden por casarse con Skylar; la canción está acompañada de un baile coral al más puro estilo Hollywood, poniendo en escena, por medio también del contenido semántico de la canción, que Holden no tiene dudas del amor que le profesa su novia.

Skylar, aparentemente dulce y dócil, no está muy convencida de su compromiso con Holden, y pronto se nos presenta como una jovencita con otras aspiraciones románticas, cantando en su habitación, mientras se arregla para salir a cenar con Holden, el tema titulado *I'm a Dreamer, Aren't We All?*[26] (SEC. 7).

Una versión instrumental de este tema suena de fondo en el restaurante donde Holden va a pedirle matrimonio escondiendo el anillo en el postre (SEC. 8). Skylar, sin haberlo visto, se traga el anillo y tienen que ir al hospital para que se lo extraigan. Allí topan con un médico que, cuando se entera de lo que ha pasado, manifiesta su escepticismo respecto al matrimonio cantando la canción *Makin' Woopee*[27], a cuya interpretación se van sumando otros médicos, enfermeras y pacientes, creando también un número de baile (SEC. 9). La letra de esta canción presenta el compromiso matrimonial como algo innecesario, como una trampa para los hombres, en muchos casos solo justificado para conseguir un *revolcón*, que es a lo que alude el título de la canción[28]. En todo caso, la conclusión del número musical se endulza con la presentación de un recién nacido en escena, que figuraría como una razón suficiente para caer en *la trampa del matrimonio*.

La trama de Skylar y Holden reaparece cuando vemos a Steffi, la madre de Skylar, comprándole el vestido de novia (SEC. 21) y cuando,

---

25 Autores: Walter Donaldson y Gus Kahn para la película *Whoopee!* (Thornton Freeland, 1930).

26 Autores: Buddy DeSylva, Lew Brown y Ray Henderson para la película *Sunny Side Up* (David Butler, 1929).

27 Autores: Walter Donaldson y Gus Kahn para la película *Whoopee!* (Thornton Freeland, 1930).

28 *Woopee*: expresión procedente de la jerga de los años veinte del pasado siglo que se asemeja a la expresión *To have a good time*, en ocasiones siendo un eufemismo de *revolcón*.

seguidamente, toda la familia se reúne en el ático para celebrar el cumpleaños de Steffi (SEC. 22). En esta secuencia se escucha de manera extradiegética e instrumental el tema *Cuddle Up a Little Closer, Lovey Mine*[29], tema que ya hemos escuchado en una secuencia anterior cercana vinculada a otra trama y cuya letra, presente allí, habla de manera tierna del acercamiento erótico sexual de una pareja. El erotismo está en el aire.

A la fiesta han sido invitados los padres de Holden y Charles Ferry, un expresidiario por cuya libertad condicional ha luchado Steffi. La aparición de Charles Ferry se sitúa justo en la mitad del metraje de la película, y esto le da cierta transcendencia al personaje. Lo que hace Charles en cuanto se le presenta la ocasión es acercarse ostensiblemente al cuerpo de Skylar y besarla (SEC. 24), después de cantarle *If I Had You*[30]*,* canción con la que confiesa sin reparos todo lo que haría por ella si fuese su chica. Ante la arrebatadora manera que tiene Charles de mostrarle su atracción sexual, Skylar no duda en tener un *affaire* con él, así que le dice a sus padres que se ha enamorado de otro hombre y que va a romper el compromiso con Holden (SEC. 28). Vemos aquí manifestarse por fin los deseos de Skylar, la soñadora, de tener una relación con alguien tan diferente al bueno de Holden como el salvaje Charles.

Pronto vemos a Skylar y Charles saliendo juntos (SEC. 30): viajan en coche por una carretera boscosa y cantan el estribillo de la canción *I Can't Believe That You're in Love With Me*[31]*,* en la que, literalmente se habla de lo increíble que resulta que estén enamorados; pero entonces se les unen unos secuaces de Charles para cometer los robos que veremos de inmediato (SEC. 31), llevando a Skylar con ellos y siendo perseguidos por la policía. La secuencia está tratada al estilo del cine cómico y la música que la acompaña es una versión tipo charlestón de *My Baby Just Care for Me*, la canción que cantó Holden en la joyería (SEC. 5). Esta versión alocada del tema que podría ser el *leitmotiv* de Holden (en tanto que con la letra de la canción argumentaba la confianza absoluta en Skylar y en su amor por él), sonando cuando su prometida está siendo

[29] Autores: Karl Hoschna y Otto Harbach, 1908.

[30] Autores: Jimmy McHugh y Clarence Gaskill, 1926.

[31] Autores: Ted Shapiro, Jimmy Campbell y Reg Connelly, 1928.

cómplice de unos atracadores y su líder -por el que se ha sentido atraída sexualmente y con quien está teniendo una aventura-, participa del enfoque sarcástico que se le da al asunto del enamoramiento en la trama que estamos recorriendo.

El *affaire* de Skylar y Charles dura poco, y ella retoma el compromiso con el bueno de Holden. La noche de Halloween él se presenta en el ático vestido de diablo (SEC. 34), como queriendo así ser más atractivo a los ojos de su transgresora novia, y ella le besa apasionadamente (Figura 2). Holden vuelve a regalar un anillo de compromiso a Skylar, esta vez escondido en una caja de palomitas de maíz. Obviamente ella se lo vuelve a tragar accidentalmente, lo cual redunda en la idea de que esa relación seguirá siendo accidentada.



Figura 2. Fuente: DVD de la película *Everyone Says I Love You*

5. WOODY ALLEN Y LA MÚSICA POPULAR AMERICANA

Cuando Woody Allen abordó el proyecto de dirigir una película musical, tenía ya a sus espaldas una importante trayectoria y unos conocimientos amplísimos de las piezas clave de esta película: las canciones populares norteamericanas que forman parte de la banda sonora, que complementan el relato y que lo embellecen de manera abrumadora.

En alguna ocasión, Woody Allen ha confesado que ha ideado escenas en sus películas como excusa para incluir en ellas algunas de sus canciones

favoritas. No sabemos hasta qué punto las escenas que componen la película *Everyone Says I Love You* fueron concebidas antes o después de elegir una canción que las acompañara. Lo que es evidente es que el amor por los *standards* de *jazz* se manifiesta en la selección que aparece en esta película, y también en el apellido que adopta el propio Woody Allen en el personaje que interpreta: Joe Berlin, el mismo apellido de uno de los músicos de *jazz* más importante de la historia, Irving Berlin, creador de famosos *standards* de la música popular americana, así como de bandas sonoras de películas musicales tan míticas como *Top Hat* (*Sombrero de copa*, Mark Sandrich, 1935).

Habría sido interesante también abordar la trama que protagoniza Allen interpretando a Joe Berlin en interacción con Julia Roberts en el papel de Von, paciente de una psiquiatra que es la madre de la mejor amiga de las hermanas de Skylar y que es espiada por estas a través de un agujerito de la pared. DJ, la casamentera hermanastra de Skylar, proporciona a Joe, su padre, todo lujo de detalles de los anhelos de Von para que él la corteje haciendo sus sueños realidad. A través de esta trama, acompañada de *standards* maravillosos como *All My Life*[32], Allen encuentra el hueco para incluir en el relato otros rasgos característicos de su cine: las neurosis, las inseguridades, las terapias y los deseos de los personajes interpretados por él mismo de ser amados y no acabar de conseguirlo plenamente.

6. CONCLUSIONES

Los objetivos que nos planteábamos en este trabajo incluían valorar el estilo que tiene esta película musical realizada en una época en la que los musicales cinematográficos eran algo sumamente anecdótico. Y una vez más vemos cómo Woody Allen muestra su admiración por los clásicos, filmando los números musicales a la manera del cine musical de los años treinta y cuarenta, en planos generales, con pocos cortes de montaje, para que el espectador pueda ver el espectáculo en todo su esplendor.

32 Autores: Sam H. Stept y Sidney D. Mitchell, 1936.

Si bien la manera de abordar estéticamente este musical se asemejaría al estilo clásico -con excepción del último número, protagonizado por Joe y Steffi, en el que predomina el artificio en su puesta en escena-, el tono que adquiere el relato, donde el sarcasmo dota de una calidad endeble al asunto del amor, nos conduce, siguiendo la nomenclatura de González Requena (2006), al estilo del musical manierista. Tanto en la trama analizada como en la otra trama que tiene más peso en el relato -la protagonizada por Joe y Von, basada en un engaño que conduce a un nuevo fracaso amoroso- los protagonistas carecen de la determinación que tenían los personajes de los musicales clásicos, como esos que podemos ver en las famosas películas de Fred Astaire y Ginger Rogers, en las que abundaban los malentendidos, las transgresiones, los chistes, pero en las que, tarde o temprano, llegaba el momento de la verdad y se hacía el silencio necesario para amar.

7. REFERENCIAS

Allen, Woody (1996). *Everyone Says I Love You* [película]. Sweetland Films,

Miramax, Buena Vista Pictures.

Altman, Rick (1999). *Los géneros cinematográficos.* Paidós comunicación.

González Requena, Jesús (2006): *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood.* Colección Trama y Fondo. Castilla

Ediciones.

Moreno Cardenal, Luisa (2015). El devenir del cine musical de Hollywood. *Revista Arbor* 191 (774). CSIC.

Sánchez, Leo (2005). *Lunas de papel y polvo de estrellas. Compositores y letristas en la edad de oro del musical.* Editorial Milenio.

A PROPÓSITO DE CINE. WOODY ALLEN Y SUS IDEAS SOBRE EL OFICIO DE DIRIGIR PELÍCULAS

J. Julián Vázquez Robles
Universidad Isabel I

1. INTRODUCCIÓN

Uno es en la medida en que
puede recordar lo que ha sido.
Néstor Braunstein, *La memoria, la inventora*, 2008

La certeza de que se tiene algo que contar, y partir del supuesto de que habrá gente interesada en ello, es una de las primeras fases que viven aquellas personas que pretenden poner a flote el barco del Yo. Aunado al deseo, quien narra debe tener la habilidad de construir una serie de apartados, como si fuesen pequeños cuentos, cuyo valor *per se* encuentran su validación en tanto consiguen interconectarse entre ellos para formar así un texto coherente y verosímil.

Sergio Pitol (1997), reflexiona sobre lo que podría llamarse el punto de partida idóneo si se pretende escribir una autobiografía: "En los últimos tiempos me ha ocurrido a menudo ser consciente de que tengo un pasado […] puedo distinguir las etapas anteriores con suficiente claridad, la autonomía de las partes y su relación con el conjunto" (pp. 15 – 16).

Temas como la memoria y los recuerdos son parte de la agenda de muchas disciplinas, y las neurociencias no son la excepción, tanto así que hoy se sabe de unas neuronas que funcionan como un puente entre la percepción y la formación de la memoria (Quian, 2021).[33] Para el

[33] Rodrigo Quian Quiroga las bautizó como neuronas *Jennifer Aniston*.

médico que las descubrió, está claro que "la base de la memoria es codificar asociaciones. Este tipo de neuronas representan memorias porque representan asociaciones que tienen sentido y pueden traer recuerdos específicos" (Barrio, 2022).

En terrenos de las humanidades, han sido los propios autores de este tipo de textos, y muchos escritores en general, quienes suelen elucubrar sobre el valor y validez de la memoria y los recuerdos. Jane Austen, en su novela *Mansfield Park*, de 1814, se admira por lo imprevisible que es la memoria humana y lo mucho que escapa a nuestro conocimiento; Virginia Woolf, gran adepta a la escritura memorialista, escribe en uno de sus diarios (y no será la única vez), de 1926, sobre ese acto, casi involuntario, de armonizar los recuerdos y las percepciones en la escritura; Jean Genet (2010), en su quinta novela, con una gran carga autobiográfica, *Diario del Ladrón*, de 1949, tiene las palabras justas para dejar en claro lo que significa hacer hablar al Yo del presente desde el recuerdo:

> Será un presente fijado con ayuda del pasado, y no a la inversa. Sépase, pues, que los hechos fueron tal y como los cuento, pero la interpretación que de ellos hago es de quien soy ahora, de éste en que me he convertido (p. 71)

Entrado de lleno en el mundo del cine y en esa fértil lista de personas del ambiente que se han aventurado en los terrenos de la escritura memorialista (sean las sesudas y poéticas palabras de Andrei Tarkovsky o los relatos-sueños de Akira Kurosawa, hay mucho material), destaco la postura de Luis Buñuel, quién, si bien dictó sus recuerdos y otra persona los trascribió (Jean-Claude Carrière), no deja de ser una observación afortunada cuando se evoca el espinoso tema de verdad y escritura. Como un aviso para navegantes, dice Buñuel: "el retrato que presento es el mío, con mis convicciones, mis vacilaciones, mis reiteraciones y mis lagunas, con mis verdades y mis mentiras, en una palabra: mi memoria" (2008, p. 3).

Por ello puede observarse que la chispa de una autobiografía está en la disposición de quien se abre al otro, en esa voluntad de informar, sin dejar de lado que un texto de estas características está sujeto a una época y un contexto particular, y debe entenderse como una apuesta

conformada por recuerdos, ideas, posturas, opiniones o prejuicios, que son propios de quien firma y narra.

El texto de Allen no es una autobiografía para conocer teorías sobre el ritmo o el tiempo cinematográfico ni es el testamento cultural de un cineasta, se está más bien frente a una serie de tramas, salpicadas siempre con una broma o una ocurrencia verbal, en las que aparecen, de pronto, opiniones, ideas, reflexiones sobre el montaje, el guion, la fotografía o acerca de la dirección de actores, todo, estrechamente vinculado a la vida de alguien que se ha dedicado más de medio siglo a este arte, y que tiene, sin duda, una particular manera de entender el cine y el oficio del cineasta.

2. METODOLOGÍA

A propósito de nada (2020), a pesar de todo, es una autobiografía que cumple con los requisitos del género, incluyendo aquella idea de Néstor Braunstein (2008a), que subyace detrás de este tipo de escritos: "somos lo que recordamos; somos también – y aunque nos duela – eso que olvidamos. Somos lo que no podemos saber de nosotros mismos" (p. 26).

La autobiografía[34], como modo textual vasto y mutable, ha generado una buena cantidad de tinta en los ámbitos de la academia. Desde Georges Gusdorf (1991), Paul de Man (1979), Philippe Lejeune (1991), pasando por los escritos de Anna Caballé (1995), Paul Ricoeur (1996), Silvia Molloy (2001), Beatriz Sarlo (2006), José Pozuelo Yvancos (2006), Néstor Braunstein (2012, 2008a, 2008b), Sergio R. Franco (2012), Leonor Arfuch (2013) o Anna Casas Janice (2014), son muchos los nombres que siguen analizando todo lo que involucra que alguien firme un texto, el cual busca certificar que quien escribe es la misma persona que quien narra y a la que le sucedieron esos hechos.

De entre estas importantes aportaciones, me decanto mayoritariamente por las ideas de Pozuelo Yvancos (2006), como una suerte de brújula para

[34] Existe en la Web un excelente texto que explora el término "Autobiografía", como parte del proyecto: *Diccionario Español de términos Literarios Internacionales* (DETLI) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España (CSIC) y la *Union Académique Internationale*, dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo. Este texto aparece firmado por María Victoria Utrera Torremocha. Consultar: http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/listado_terminos

navegar entre este tipo de material, ya que se está ante un texto fruto de una postura, una intención, e incluso una necesidad, que el autor construye con la palabra y lo que él, en este caso, denomina sus recuerdos.

Pozuelo Yvancos puntualiza que: "quien dice *yo* narra su vida pasada [...] como la *verdad* y construye un discurso autentificador, el autobiográfico, que pretende sea leído como la verdadera imagen que de sí mismo testimonia el sujeto, su autor" (p. 24). Este discurso, construido con más o menos fortuna, en todo caso permite comprender el o los mensajes que el autor busca trasladar. Por ello, y continuando con Pozuelo, se debe tener en cuenta que:

> la descripción del espacio autobiográfico implica siempre una sustitución de lo vivido por la analogía narrativa que crea la memoria, con su falsa coherencia y "necesidad" causal de los hechos, pero que unas veces tal sustitución será una impostura y otras veces no, dependerá en ese caso de su funcionamiento pragmático (2006, p. 34)

En este caso, se está frente a un autor que suele utilizar un tono cómico-irónico en todas sus anécdotas, incluso en las vergonzosas o tristes. Sabe quiénes pueden ser sus posibles interlocutores, y tiene muy claro el o los mensajes que quiere enviar. Mensajes que, por otra parte, si bien puede ser el resultado de una serie de vivencias, o sustituciones, todo aquello sucedió en otro tiempo y otros espacios.

En ese mismo sentido, quien se acerca a este tipo de textos debe evitar que todo el peso de la mirada recaiga en las 'vivencias', como si estos fuesen elementos aislados. Tal como lo reflexiona Sylvia Molloy: "la autobiografía no depende de los sucesos sino de la articulación de esos sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización" (2001, p. 16). Dicha organización es, en sí misma, una de las tareas para establecer los centros reguladores de la narración y así conseguir la coherencia y la verosimilitud necesaria.

Un punto importante en toda autobiografía es la calidad de quien escribe como su propio censor. Esto es, que es él quien decide, selecciona y discrimina los pasajes que habrá de compartir con los lectores. Sin embargo, omitir algunos sucesos o experiencias, o la propia incapacidad de contarlo todo, implica comprender que:

> a nadie le cabe el privilegio de mantenerse siendo el mismo a lo largo del tiempo, nadie podría exponer plenamente al yo y sus circunstancias. La memoria está desgarrada por lo imposible de recordar, por lo que fue consciente y sabido en su momento, pero no pudo ser asimilado por el sujeto y quedó separado en la urdimbre del tejido (texto) de sus evocaciones (Braunstein, 2008a, p. 13)

Para estudiar la articulación de los sucesos que hace el confeso, ya sea por incluirlos o al momento de evitarlos (olvidos selectivos), o simplemente por los huecos que nacen en todo ejercicio de recordación, primero hay que dejar que el texto aparezca como es, aceptarlo, que imponga sus condiciones incómodas, y así disfrutar sus indeterminaciones, sus logros involuntarios, sus ambigüedades o contradicciones, su naturaleza híbrida.

Como último punto, es importante mencionar que exploro la autobiografía de Woody Allen a través de la propuesta de Roland Barthes (1997), ya que no pretendo descubrir o develar la esencia de una obra sino "la felicidad de su escritura" (p. 16), para con ello aparcar por un momento los discursos, consignas y elucubraciones morales que flotan sobre el personaje en cuestión[35], y concentrarme en su manera de entender el cine.

3. A PROPÓSITO DE NADA

Dentro de los privilegios de quien escribe una autobiografía, el de establecer la cronología suele convertirse en un juego entre el deseo y la necesidad. La infancia, el hogar o la familia suele ser el punto de apoyo para comenzar a narrar. Woody Allen, en este caso, pretende eludir lo que llama el estilo Dickens, pero, aunque coloca a sus padres por delante, no rompe con la tradición de muchos comienzos autobiográficos. Tal como lo señala Leonor Arfuch (2013): "el espacio biográfico bien podría comenzar por la casa, el hogar, la morada, en el sentido fuerte de *morar*: estar en el mundo, además de tener un cobijo, un refugio, un resguardo" (p. 28).

---

[35] *Cfr*. Galán, E. (2020). *El síndrome Woody Allen*. Debate.

Su estancia en el mundo está vinculada a un padre golfo, cálido y afectuoso, jugador empedernido, deshonesto, inestable laboralmente, amante de las armas, y con tendencias a hacer trampas y cometer pequeños hurtos: un caos: "si salía de casa con un dólar o cien se lo gastaba todo antes de volver" (p. 13).[36] La madre, por su cuenta, es la disciplina, el trabajo duro, el orden, y también es aburrida, seria, estricta, quejosa y poco cariñosa. Allen la resume así: "mi madre no hacía prisioneros" (p. 12). El matrimonio, es una sucesiva "carnicería verbal" (p. 11). Sin embargo, duraron casados 70 años, quizás por puro rencor, como señala el autor. A pesar de todo, se respira un ambiente amoroso, al menos hacía él y su hermana, y está rodeado de muchos familiares que lo adoran.

La educación formal es para Allen una pesadilla. Estudiante mediocre, prefiere ir al cine o refugiarse en un museo antes que pisar un aula. Los primeros ciclos redundan en un claustro de aburridas, poco empáticas, peor preparadas, prejuiciosas y retrógradas profesoras. En la secundaria, el abanico docente se amplía con algunos varones, pero termina siendo algo similar, con escasas y nada relevantes excepciones. La Universidad de Nueva York es el último intento, pero, de nueva cuenta, los ámbitos formales de la educación y Allen se repelen. Su fugaz estancia en la universidad se salda con un curso suspendido y un verano infructuoso. Por cierto, también aborrece el instituto hebreo, porque no cree en Dios, ni en la dieta o los rituales judaicos (aunque tiene que realizar su *Bar Mitzvá*).

A partir de este planteamiento inicial, la narrativa del texto, que consigue relacionar todas las partes, se avoca a un fin en particular, que se podría resumir en dar su versión de los hechos acerca del caso de abuso sexual que presentó su pareja durante doce años, Mia Farrow, en los años 90, y revivido por Ronan Farrow en fechas previas a la publicación de la autobiografía de Allen. Pero, para este artículo, el tema es el cine.

Además de intentar desmontar los inicios ideales, las familias perfectas y el núcleo judío como el mejor espacio para habitar el mundo, Allen se esfuerza por deshacer lo que llama una supuesta imagen de intelectual.

---

[36] Todas las citas de la autobiografía de Allen se presentan solo con el número de página.

El cineasta dibuja un hogar donde la cultura se limita a los programas de variedades en la radio y la lectura de cómics, el pato Donald o Archie. Se presenta como un adolescente que no disfruta de la lectura, "un analfabeto misántropo", un "solitario inculto" (p. 16), al menos hasta los quince años. Incluso de adulto, sostiene: "No tengo ideas profundas ni pensamientos elevados" (p. 22). La hipótesis de Allen es: dado que utiliza unas gafas de montura negra aunado a una cierta habilidad para citar frases o ideas de textos que no ha comprendido (o incluso, no ha leído), la gente lo ha colocado en el nicho de los intelectuales. En varias páginas señala su pobre currículum en materia de lectura de clásicos, o su raquítica lista como espectador de cine de culto o las favoritas del público. Con toda intención declara en voz alta sus faltas:

> Jamás he leído el *Ulises*, ni el *Quijote*, ni *Lolita*, ni *Trampa 22*, ni *1984*, ni nada de Virginia Woolf, E. M. Forster o D. H. Lawrence. Nada de las hermanas Brontë ni de Dickens [...] no he visto *¡Armas al hombro!* Ni *El circo* de Chaplin, tampoco *El navegante* de Buster Keaton. Jamás he visto ninguna de las versiones de *A Star Is Born* [...] no he visto *¡Qué verde era mi valle!*, ni *Cumbres borrascosas* ni Margarita Gautier o *La dama de las camelias* ni *La extraña pasajera* ni *Ben-Hur* [...] *La pasión ciega*, *Los intrusos*, *El mandato de otro mundo*, *La novia de Frankenstein*: no las he visto (p. 64)

Woody Allen confiesa que le gustan las "comedias de champagne", lo fácil, lo divertido, disfruta de Chaplin, pero *El gran dictador* le parece una comedia menor, le encantan los musicales (pero no todos), adora a Hitchcock, pero no soporta *Vértigo*, se aburre con productos culturales icónicos como *Some Like it Hot* o *¡Qué bello es vivir!,* está convencido de que *Pigmalión* es la mejor comedia escrita y que está por encima de cualquiera de Shakespeare, Wilde o Aristófanes (p. 66). Allen prefiere todo aquello que lo haga abandonar la realidad, que le quite de encima, momentáneamente, la sombra de la muerte, el sinsentido de la vida o el aburrimiento. Le gusta la magia, en todas sus variedades. Refugiarse en una sala de cine, especialmente en los días de calor, es, en sí mismo, un deleite, pero lo que más disfruta son aquellos rituales antiguos: "se apagaban las luces, se abría el telón y la pantalla plateada se iluminaba con un logotipo que te hacía salivar el corazón [...] con anticipación pavloviana" (p. 25).

Si bien su entrada al mundo del cine puede leerse como una serie de eventos afortunados, para Allen el caso se sintetiza en una vinculación para el resto de sus días: "Yo era un comediante convertido en cineasta" (p. 205). Y así es como pretende ser recordado, como ese monologuista que consiguió hacerse un hueco en periódicos, revistas, y rápidamente en los círculos del *stand up comedy*, para explorar con éxito los entretelones de la televisión, la radio, el teatro y la literatura, y así llegar irremediablemente al cine.

Entre tropiezos y experimentos, Allen acepta que lo mejor para estos ambientes es una buena dosis de humildad y rodearse de las amistades menos peligrosas: "empecé a aprender verdaderamente cómo hacer películas con dos maestros: para el montaje, Ralph Rosenblum, un excelente montador, y para todos los demás, Gordon Willis (fotógrafo)… la mejor manera de aprender era cerrar la boca y escuchar" (p. 216).

Frente a la imagen de un director perfeccionista, Allen se encarga de dejar en claro que, él, no lo es, en absoluto. Primero que nada, detesta los ensayos (habla de que hizo uno solo, y le salió fatal), argumenta falta de paciencia, especialmente cuando quiere hacer una comedia. Por ello, sentencia: "El ritual del *casting* no me gusta" (p. 214). En la siguiente página, lo reafirma: "Si por mí fuera, jamás me reuniría con nadie y solo seleccionaría a personas que ya he seleccionado anteriormente, pero eso sería una manera estúpida e impracticable de cumplir con mi deber como cineasta" (p. 215). Pero el asunto no solo va de actores o actrices, el propio guion, en el que suele participar de forma activa y muchas veces en solitario, está sujeto a la misma regla: si ya está terminado, hay que ponerlo a trabajar:

> … cuanto más oigo el texto, menos gracioso me parece. Por eso, en cuanto termino el guion, lo reviso una vez, corrijo los defectos y no vuelvo a mirarlo hasta el día del rodaje. Si lo releo, se vuelve cada vez más plano. Además, carezco de poder de concentración. […] Esta es la razón por la cual, con los años, ruedo planos largos y no filmo planos recurso ni tomas extra. No soporto tener que repetir las mismas escenas una y otra vez. A mí me gusta rodar, irme a casa y ver un partido de baloncesto" (p. 224)

Allen comparte que la mayoría de los actores aceptan con beneplácito esa técnica de los planos largos, ya que sienten que pueden involucrase

más en la escena, pero admite que, al final, esta costumbre le juega malas pasadas, especialmente cuando descubre en la sala de montaje que la escena no funciona. Y claro, como no ha rodado tomas adicionales que puedan servir para remplazar la escena fallida, comienza el calvario (p. 224). La confesión es importante, ya que el propio Allen reconoce que el guion es la sana columna vertebral cuando se quiere poner de pie un proyecto cinematográfico:

> Después de años trabajando en el mundo del cine, mi teoría es que el problema casi siempre reside en el guion. Es mucho más difícil escribir que dirigir; un director mediocre puede realizar una película buena a partir de un guion bien escrito, pero un gran director nunca podrá convertir un guion flojo en una película buena (... lo que he querido decir es prácticamente nunca) (p. 212)

Una peculiaridad de la autobiografía de Allen es que la articulación de los sucesos conforma un discurso que busca dejar en claro la diferencia entre el director de cine, Woody Allen, y la persona, aunque el también actor se lamenta de que la gente suele confundir al primero con el segundo, tal como se quejaba Marlon Brando (p. 235). Si bien el director suele ser un tipo expeditivo, pragmático y directo, cuya máxima de la diversión en el trabajo es la realización del filme (p. 371), como persona se describe como "crónicamente insatisfecha". Textual: "siempre prefiero estar donde no estoy" (p. 351).

Con su quinta película, *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo*, de 1972, consiguió su primer gran éxito comercial (p. 204), pero, para Allen, saber que un filme está destinado a ser una catástrofe comercial no debe ser un impedimento para realizarlo (como en el caso de *Shadows and Fog*, de 1991, y muchas otras películas) (p. 274).

La relación del comediante-director con los premios, la industria y el público nunca ha sido ni horizontal, mucho menos directa, ni condescendiente. Su presencia en la entrega de los *Oscar*, el más mediático, politizado y poderoso de los premios de la industria estadounidense, se limita a una sola aparición en el 2002.[37] Desde su autobiografía, el *Oscar*

[37] Woody Allen, a pesar de todo, ha sido dieciséis veces nominado al Mejor Guion Original, siete veces al Mejor Director y tres veces a la Mejor Película. Ha ganado en tres ocasiones el

no es más que una estatuilla: "Estaba bien recibir un *Oscar* por haberla dirigido (*Annie Hall*), ¿pero eso qué significaba? ¿Acaso mi trabajo estaba mejorando? ¿Estaba asumiendo suficientes riesgos? ¿Me sirvió para mantener a raya la calva de mi coronilla?" (p. 219).

Cuando se refiere a la película más emblemática de sus primeras obras, *Annie Hall*, una vez más, el director se escinde de la persona. Reflexiona: "La película se estrenó y se convirtió en poco tiempo en la favorita de todo el mundo. La gente estaba enamorada de ella. De inmediato eso provocó que un viejo cínico como yo sospechara de su calidad" (p. 217). Si el amor de las masas no le convence, menos aún la opinión de la otra masa: la crítica, en todas sus variantes. Sean en revistas, televisión o documentales, el crítico es para Allen solo una parte del gremio, es decir, un trabajador más, "que hacen lo que tienen que hacer para ganarse el pan" (p. 226).

Según cuenta Allen, su desapego hacia las opiniones gremiales comenzó con la película *La última noche de Boris Grushenko*, de 1975, la cual es presentada como el parteaguas en su relación con la crítica: "sería la última vez que leería una reseña o cualquier cosa sobre mí" (p. 209), lo cual puede leerse como parte de un tono necesario para sobrevivir a tantos y tantos años que lleva bregando en el mundo del celuloide.

El beisbolista Satche Paige le aconsejó alguna vez a Allen: "No mires atrás, puede que lo que te persigue esté cada vez más cerca de ti". Consejo al que el director neoyorquino se hizo adepto, especialmente porque dice no pretender vivir en el pasado. Según propia confesión: "No guardo recuerdos, ni fotos de mis películas, ni pósteres, ni órdenes de rodaje u hojas de llamado, nada. Para mí, cuando una película está terminada, está terminada. No intentes seguir sacándole provecho, pasa a otra cosa" (p. 218).

Aunque en gran parte de los sucesos narrados, Allen se decanta por la ironía, el humor o la esgrima verbal, no olvida que un director de su calibre, con los años y las películas que lo respaldan, puede darse el lujo

Mejor Guion Original (*Annie Hall*, Hannah and Her Sisters y Midnight in Paris), y una vez como Mejor Director, con *Annie Hall* en 1977.

de dar al menos un consejo para las próximas generaciones de cineastas:

> … sudad la gota gorda. No levantéis la mirada. Trabajad. Disfrutad de vuestro trabajo. Si no disfrutáis de vuestro trabajo, cambiad de oficio. No os dejéis dirigir por otros. Vosotros ya sabéis qué os parece gracioso o a qué objetivos aspiráis. Eso es todo lo que necesitáis. Tenéis una visión: tratad de plasmarla. Así de simple. Juzgad por vosotros mismos. Ya sabréis si habéis hecho la película que os habías imaginado al principio. Si es así, genial, disfrutad un momento de la cálida sensación de haberlo logrado, haceos guiños delante del espejo y pasad a otra cosa. Si os habéis quedado encandilados por vuestras propias luces, aprended lo que podáis, lo que en cualquier actividad artística suele ser casi nada, y esforzaos más la próxima vez (p. 210)

De entre las muchas anécdotas que se narran, resalta que, para un cineasta que suele ser el primero en juzgar su trabajo mediante el humor corrosivo, sea él quien mencione a sus películas favoritas, o las más graciosas, o lo mejor que ha hecho, más de una vez:

> *La última noche de Boris Grushenko*… la considero la más graciosa de mis primeras películas cómicas (p. 208) … *Balas sobre Broadway*, que considero uno de mis mejores filmes (p. 363) … *La rosa púrpura de El Cairo* la considero una de las mejores que he hecho (p. 327) … *Maridos y mujeres*… hice una de mis mejores películas, en mi opinión (p. 274)

4. CONCLUSIONES

> Si el ochenta por ciento de la vida
> consiste en estar presente, el otro ochenta
> por ciento depende de la suerte.
> Woody Allen, 2020, *A propósito de nada*

Los papeles personales funcionan en calidad de "testigo y mensajero de la memoria, como *go between* que conecta un pasado para siempre y definitivamente perdido con una nueva vida, imprevisible, en el lector y en una estirpe de lectores sucesivos" (Braunstein, 2008b: 25). Esta función no siempre responde a las necesidades o deseos de quien publica una autobiografía, pero el efecto de un texto nunca es predecible, ni siquiera para el mejor de los editores. Pero un punto sí que se repite con exactitud: "es en el nombre propio donde se resume la existencia del

autor y es ese nombre [...] quien asume una serie de textos publicados y obtiene su realidad de esa lista de obras" (Venturini, 2022, p. 225). Y el nombre de Woody Allen, hasta la fecha, es la sinopsis de un cineasta en el rocambolesco circo de espejos hollywoodense.

Asimismo, los ego-documentos (Jacob Presser *dixit*), en algunos casos, pueden generar ondas de influencia, ya sea alrededor de la llamada educación sentimental o para dar luz a aquellos que buscaban iniciarse, en este caso, en el mundo del cine, ya que este tipo de escritos autobiográficos bien "podrían ser las formas tradicionales de transmisión de ese saber de experiencia que tiene que ver con lo que somos, con nuestra formación y nuestra trans-formación" (Larrosa, 2003, p. 37).

Dado el contexto en que aparece la autobiografía de Woody Allen, podría suponerse que los ataques de Ronan, las declaraciones de Dylan y la permanente guerra de la matriarca Farrow, son el único motor que impulsa este texto autobiográfico. Pero, no hay que olvidar que "la vida narrada es, quiérase que no, la vida imaginada, la vida que fue, que se reconoce pasado y que se presentifica a través de la escritura" (Urriago, 2023, p. 5), por ello, una de las características de este tipo de libros es que, quien escribe, deja entrever más de lo que pretendía o deseaba, incluso por encima de cualquier plan o proyecto detallado.

La literatura no tiene prisa (Villoro, 2024, p. 9) y en ese fluir pausado, suele arrastrar más de una sorpresa. En este, caso, afortunadamente, de vez en cuando salen a flote posturas, manías o costumbres, que el director de *Días de radio* ha asumido como su pequeño recetario exprés de trucos para sobrevivir al ambiente, la industria, el éxito, y las vueltas de la vida misma:

> Con los años, he logrado esquivar la trampa de los éxitos y los fracasos. Yo no me dedico a producir éxitos, sino los mejores filmes que pueda. El fracaso es uno de los gajes del oficio. Si tienes miedo de fracasar o no puedes superarlos cuando te sucede – y, si eres un artista que corre riesgos, seguramente te va a suceder en más de una ocasión – debes buscarte otro modo de ganarte la vida (: 218)

Pero no es lo único que ha esquivado con relativo éxito. Con una mezcla entre habilidad, suerte y trabajo constante, Allen ha conseguido seguir

dirigiendo, a pesar de los escándalos, juicios, matrimonios o películas que se hunden en la taquilla. Desde su óptica, vivir en el mundo del cine, dirigir, actuar, escribir o producir, puede ser un asunto que vale la pena, siempre y cuando se respete la sencilla idea de hacer, y disfrutar:

> La gracia de hacer una película es hacerla, el acto creativo. Los aplausos no significan nada. Incluso aunque recibamos los elogios más entusiastas, seguirás teniendo artritis y culebrilla. ¿Y es tan terrible que la gente no se extasíe con tu obra? ¿Que alguien no le guste tu película? ¿El universo se está deshaciendo a la velocidad de la luz y a ti te preocupa que un tipo de Sheboygan ponga objeciones al ritmo de tu filme? […] Basta de perder el tiempo con trivialidades (p. 210)

El discurso autentificador (Pozuelo, 2006) de *A propósito de nada* revela la fotografía de un cineasta que testifica en más de una ocasión que debe ser visto más como un tipo con suerte, un picapedrero sin linaje, un director improvisado que se formó con las experiencias de la vida, dentro de esa educación informal que solo la calle, el trabajo y la cotidiano pueden certificar, cineasta pragmático, que igual coquetea con la comedia como con el drama, persona de gustos simples, hábil en el negocio, que ha conseguido construir una obra que no duda en llevar a cuestas, porque como todo caracol, la única prisa que conoce es la de la constancia.

5. REFERENCIAS

Allen, W. (2020). *A propósito de nada*. Alianza.

Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites.* Fondo de Cultura Económica (FCE).

Barthes, R. (1997). *Sade, Fourier, Loyola.* Cátedra.

Barrio, C. (2022, 04 de septiembre). Rodrigo Quian (neurocientífico): "Hemos descubierto neuronas conceptuales exclusivas del ser humano". *Nobbot.* https://bit.ly/4bpCWmS

Braunstein, N. (2008a). *Memoria y espanto o el recuerdo de la infancia.* Siglo XXI.

(2008b). *La memoria, la inventora.* Siglo XXI.

Caballé, A. (1995). *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en castellano (siglos XIX y XX).* Megazul.

Casas Janices, A. (2014). *Fabulaciones del yo. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Iberoamericana, Vervuert.

De Man, P. (1979). “Autobiography as De-facement”. *MLN, Comparative Literature*, 94 (5), 919-930. https://bit.ly/3wxsSJv

Franco, S. R. (2012). *In(ter)venciones del yo. Escritura y sujeto autobiográfico en la literatura hispanoamericana (1974-2002)*. Iberoamericana, Vervuert.

Gusdorf, G. (1991). “Condiciones y límites de la autobiografía”, en Ángel G. Loureiro (coord.) La autobiografía y sus problemas teóricos: Estudios e investigación documental, *Suplementos Anthropos*, 29, 9-18.

Larrosa, J. (2003). *La experiencia de la lectura. Estudios sobre la literatura y formación*. FCE.

Lejeune, P. (1991). “El pacto autobiográfico”, en Ángel G. Loureiro (coord.) La autobiografía y sus problemas teóricos: Estudios e investigación documental, *Suplementos Anthropos*, 29, 47 – 61.

Molloy, S. (2001). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica.* Colegio de México, FCE.

Pozuelo Yvancos, J. M. (2006). *De la autobiografía. Teorías y estilos*. Crítica.

Pitol, S. (1997). *El arte de la fuga*. Anagrama.

Quian Quiroga, R. (2021). *Borges y la memoria. De “Funes el memorioso” a la neurona de Jennifer Aniston*. NED ediciones.

Ricoeur, P. (1996). *Sí mismo como otro*. Siglo XXI.

Sarlo, B. (2006). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y primera persona*. Siglo XXI.

Urriago, H. (2023). Ernesto Sabato Antes del fin: pensamiento autobiográfico y cuidado de sí. *La Palabra*, 45, 1–16. https://doi.org/10.19053/01218530.n45.2023.14684

Venturini, X. (2022). “Autobiografía y cruce en *Las malas* de Camila Sosa Villada”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 51, 221-232. https://doi.org/10.5209/alhi.85136

Villoro, J. (2024). *No soy un robot. La lectura y la sociedad digital.* Anagrama.

WOODY ALLEN, LECTOR DE DOSTOIEVSKI. FILMANDO LA NATURALEZA DEL CRIMEN PERFECTO

Adolfo López Novas
Universidad Isabel I

1. INTRODUCCIÓN

La buena literatura y el buen cine hablan del ser humano. De su naturaleza, de aquello que lo mueve, lo que le desgarra y lo que lo hace único respecto del resto de seres. La filmografía de Woody Allen conforma un *corpus* que, entre el drama y la comedia -nadie ha hecho "comedia seria" como Woody Allen-, hay una búsqueda por dar respuesta a estos y otros interrogantes trascendentales que a menudo nos planteamos: ¿cuál es la naturaleza del ser humano ¿Existe sentido y justicia en el universo? ¿Y quién o qué la imparte? ¿No está acaso todo regido por el mero azar? ¿Vale la pena ser moral en una sociedad o en un sistema económico que privilegia lo inmoral? Si no hay Dios capaz de castigar y ofrecer justicia, ¿está todo permitido? (Víquez Jiménez, 2010).

Si hay un escritor que ha marcado la filmografía y el pensamiento de Woody Allen, este es Dostoievski. Para Stefan Zweig (2011), el escritor ruso se sumerge en las profundidades de la psicología humana y retrata los conflictos internos de sus personajes de manera que pocos han podido llegar a imitar. Esto se debe a que no se limitó a describir las acciones de sus personajes, sino que se adentraba en las motivaciones más íntimas, mostrando el conflicto entre el bien y el mal que reside en cada ser humano. Por ello, Zweig plantea que sus obras son más que narraciones, son estudios filosóficos y psicológicos sobre la existencia, la moralidad y la fe.

Las referencias de Woody Allen a su obra son constantes en múltiples fases de su filmografía, no sólo a lo largo de las tres películas que aquí vamos a tratar, siendo en *Match Point* (2005) donde más externaliza esta

influencia: Chris Wilton, el personaje protagonista, aparece en una escena leyendo a Dostoievski, concretamente *Crimen y castigo*. Esta trilogía del crimen perfecto que conforman *Delitos y faltas* (1989), *Match Point* e *Irrational Man* (2015), son películas marcadas por su obra. Woody Allen no sólo es lector de Dostoievski, sino que también lo ha modernizado y modificado la interpretación del escritor ruso, permaneciendo los grandes temas sobre la moralidad y el desgarro del alma humana cuando comete un crimen. En cada una de estas películas, Allen ha desarrollado una tesis diferente a la luz de la propuesta dostoievskiana de *Crimen y castigo* (2011), dándole un giro de tuerca cada vez, y respirando ideas diferentes y refrescantes para el espectador que se encuentra ante una diferente película con un dilema distinto.

2. LA IDEA DEL CRIMEN PERFECTO

No hace falta acudir a entrevistas o a su biografía (Allen, 2021) para descubrir el interés de Woody Allen por Dostoievski, ya que en la última de esta suerte de trilogía del crimen perfecto, *Irrational Man*, el protagonista, Abe, profesor universitario de Filosofía, llega a considerar al autor ruso como el mejor escritor de todos los tiempos, e incluso apunta en su ejemplar de *Crimen y castigo* notas sobre la moralidad del asesinato.

Allen ha jugado a lo largo de su filmografía con el concepto del asesinato -por ejemplo, en *Misterioso asesinato en Manhattan* (1993)-, pero la idea del crimen perfecto la desarrollará a lo largo de estas trilogías. ¿Se puede cometer el crimen perfecto y quedar indemne?

La definición del crimen perfecto es de lo más simple: un crimen que, gracias a una buena planificación, queda sin castigo. En la obra de Dostoievski, Raskólnikov, personaje protagonista de la obra, se ve acuciado por las deudas contraídas con una usurera, unas deudas necesarias para poder estudiar y malvivir; la supresión de dicha deuda será el motor para cometer el asesinato de la mujer y su hermana, un daño colateral con el que Raskólnikov no contaba. Tras el asesinato, Raskólnikov enferma de culpa; a pesar del sistema moral que se había conformado para justificar el crimen, Raskólnikov es incapaz de escapar de ella. La culpa, aun cuando éste sea capaz de salir de la cama, le acompañará hasta el final de

la obra, haciéndole cometer actos imprudentes por los que podrían descubrir que él fue el asesino, como fanfarronear en presencia del inspector encargado de resolver el crimen.

Dostoievski parece decirnos que no hay atalaya moral tan alta que nos permita cometer un crimen y no recibir el castigo proporcional. Por un lado, está el daño moral en la persona que comete el crimen, que vagará con la mácula el resto de su vida; por otra, el sentido de justicia divino: no hay crimen sin castigo. Con la obra del ruso, no cabe duda de que el crimen perfecto no existe, pues el ser humano es moral y sólo el amor de Dios puede perdonar un crimen tan grande.

Pero Dostoievski escribe en una época concreta: en pleno siglo XIX; mientras que Woody Allen inscribe sus películas a finales del siglo XX y principios del XXI de un Estados Unidos cuya bonanza económica no parece conocer límites -al menos hasta la gran crisis financiera de 2008. Su pregunta en estas tres películas prácticamente podría ser: ¿se puede ser moral en un mundo inmoral? Las tres películas ofrecen preguntas muy diferentes al mismo tiempo que tienen una similitud: el contexto inmoral del mundo.

En *Delitos y faltas*, Judah es un hombre de ciencia, pero también es un hombre de negocios que ha medrado y dispone de una buena vida, con una familia establecida. Sin embargo, comete una falta: empieza a tener una relación extramatrimonial con una mujer, Dolores, que amenaza con contarle su historia a su mujer si no la abandona y se establece con ella. Al final, el hermano de Judah, Jack, un delincuente, le ofrece "resolver el problema" fácilmente contratando a un asesino profesional, de tal manera que no pueda la policía incriminarle. A pesar de que la policía lo investiga al tratarse de su oftalmólogo personal, Judah nunca es relacionado con el asesinato de la mujer y escapa de su castigo.

El crimen perfecto en *Match Point* es más sutil, a la par que rocambolesco. Chris Wilton, también en una relación extramarital, decide asesinar a su amante cuando ésta le cuenta que está embarazada de él, quiere tener el hijo y que abandone a su mujer, o de lo contrario ella lo destapará todo. Chris, quien se destapa como alguien egoísta, temiendo perder todo cuanto había conseguido -no olvidemos que se trata de un

ciudadano irlandés con orígenes humildes y que entró en el círculo profesional del tenis saliendo de él prematuramente, sin haber hecho gran fortuna por el camino, malviviendo como profesor de tenis para gente rica. La escena del asesinato es rocambolesca, perfectamente planificada por Chris para que todo parezca ser un crimen por drogas, y la muerte de la joven amante, Nola Rice, una cuestión de mera mala suerte. El final es más sutil. El mundo continúa, no hay castigo por el crimen cometido, escapando de la justicia por los pelos, por una cuestión de suerte.

En *Irrational Man*, Abe junto a su alumna Jill escucha en una cafetería a una madre preocupada ante la resolución del juicio por la custodia de sus hijos frente a su exmarido, quien es amigo del juez instructor que lleva el caso. Todo apunta a que los hijos pasarán a la custodia del padre, y Abe ve en ese momento la clave, el sentido de su existencia: ofrecer a la mujer verdadera justicia, librar al mundo de un mal juez y corrupto asesinándole. Para ello, Abe seguirá al juez y anotará los hábitos del día a día que éste lleva a cabo para urdir un crimen del cual no se le pueda vincular. Finalmente, Abe envenenará al juez; mientras que en un principio se cree que la muerte súbita del hombre se debe a un infarto, la autopsia revelará la muerte por envenenamiento. Si bien es un caso que está en los medios, la policía parece no tener sospechosos y son incapaces de vincular a Abe con el asesinato. Pero aquellos que lo conocen saben que Abe está locuaz, que de pronto, antes del asesinato -mientras lo urdía-, ha experimentado un vitalismo que en los últimos años era sólo pesimismo existencial. Su compañera y amante, Rita, con acceso al veneno que proporcionó Abe al juez, compartirá su hipótesis de que fue él el asesino, ya que sus llaves del laboratorio donde guarda los venenos le habían desaparecido misteriosamente; también lo vio una alumna en el laboratorio, de lo que Rita tiene conocimiento; y por último, Abe se pasó las semanas posteriores hablando compulsivamente sobre la virtud del asesinato como medio para limpiar el mundo de corrupción.

A Abe nunca lo vincula la investigación policial, pero su carencia de remordimientos y culpa choca con los escrúpulos morales de su alumna, Jill, con quien romperá una relación amorosa como consecuencia de la culpa y de la pérdida de idealización de Jill. Finalmente, la policía termina incriminando a un tercero, un inocente que pasaría el resto de su

vida en la cárcel, librando Abe dicha suerte. La joven tiene la necesidad de expiar la culpa, y advierte a Abe de que lo moral, lo justo, sería confesar el crimen ante la policía; sin embargo, Abe no está de acuerdo, e idea una forma de hacer callar para siempre a Jill, asesinándola de modo que parezca un accidente. Pero, de nuevo interviniendo la suerte, Jill se salvará y Abe terminará siendo quien muera, en una escena brutal y cargada de tensión.

3. MILAGRO, AZAR Y SUERTE

La reflexión en torno al sentido de la existencia es una constante en la filmografía de Woody. El director norteamericano desaprueba que todo se base en el azar o la suerte, por el contrario, anhela que la vida tenga sentido, que en el universo reine un sentido de justicia. A Allen le gustaría que el mundo estuviera inscrito en el universo dostoievskiano, sin embargo, sus reflexiones finales son siempre las de un mundo sin sentido de justicia, la de un mundo sin Dios.

Con *Delitos y faltas*, Allen busca precisamente llevar a la conciencia del espectador la falta de este sentido de justicia: dado que no hay una divinidad que juzgue y castigue lo que está mal, somos nosotros mismos, individuos, los que hemos de dotar a nuestra vida de moral, y que ésta depende de nosotros. Los crímenes morales se producen constantemente, y mucha gente puede vivir con ello. Quizá la película de Allen pretende hacernos ver esta moral endeble que nos dota de normas para continuar con la farsa de nuestras vidas mientras nos enriquecemos y otros sufren y mueren.

La novela de Dostoievski nos sitúa en otro ámbito completamente diferente. Su fe inquebrantable en la existencia de Dios y en una estructura moral en el mundo, plantea a unos personajes complejos, los cuales actuarán temerosos de Dios si son creyentes, o con total ausencia de moralidad sin no creen en su existencia -como podría ser el personaje de Ivan Karamazov en *Los hermanos Karamazov* (2009). Ésta, que parecería ser una construcción muy simple y plana de personajes por parte del genio ruso, es una reducción esquemática para entender rápidamente el

pensamiento dostoievskiano: las motivaciones que mueven a sus personajes suelen ser complejas como la propia naturaleza humana.

Los personajes de Judah y Jack son educados en el judaísmo ortodoxo, pero serán diferentes experiencias las que los alejarán de la fe de sus padres: el primero, como oftalmólogo, se considera hombre de ciencia y escéptico; el segundo, fruto de la sobreexigencia de su padre, abandonará pronto la fe y la vida familiar. Pero hay un vínculo entre la profesión de Judah y la fe de su padre: éste le había hablado de que no hay acto que Dios no sea capaz de ver, pues sobre nosotros, atentos, se encuentran los ojos de Dios. Esta metáfora poderosa le llamó la atención sobre los ojos, y Judah se dedicará toda la vida a sublimar su ciencia sobre los ojos, siendo un reputado oftalmólogo.

La acción en *Delitos y faltas* se produce cuando Judah, "milagrosamente", encuentra entre el correo una carta de su amante, Dolores, dirigida a su mujer y contándole la infidelidad de su marido. Judah no lo relaciona con la suerte, sino con un milagro divino. A partir de este momento, comenzará a temer la ira de Dios, puestos sus ojos sobre él y sobre el crimen cometido. No obstante, es fruto de la ausencia de castigo que, con el paso de los días, Judah vuelve a su escepticismo basado en la ciencia; en el mundo no opera la divinidad mediante milagros y castigos, no hay justicia en el universo, todo es fruto de la suerte. Judah, prestigioso médico en su comunidad, es el ejemplo vivo de la buena suerte, donde todo le ha ido bien, incluso su amante es sustancialmente más joven que él, mostrándonos que, por suerte para él, aún mantiene el vigor de la juventud. El rabino Ben, amigo de Judah, fervoroso creyente de la fe judía, se queda paulatinamente ciego a lo largo de la película, apareciendo finalmente sus ojos apagados. Las cuencas de los ojos de Dios están vacías. ¿Todo está permitido?

En *Match Point* la idea de la suerte, buena o mala, planea durante toda la película. El asesinato que lleva a cabo Chris sobre la eterna aspirante a actriz Nola, tiene un componente de suerte importante, ya que a Chris, cometiendo el asesinato de la vecina de al lado para despistar a la policía, no le llega a descubrir otro vecino que suele hacerle la compra a ésta, y que llega a llamar insistentemente a la puerta con el asesino aún dentro.

Por otro lado, el ingenio de Chris haciendo parecer el asesinato (premeditado) un asunto de drogas en un barrio conflictivo, un "estar en el lugar equivocado en el momento equivocado", hace parecer que sobre Nola Rice planea la mala suerte. Y si se piensa detenidamente, así nos lo quiere hacer ver durante toda la película Woody Allen. A Nola nunca le dan ningún papel, se lleva mal con su suegra, decide acostarse y mantener una relación con Chris, casado con su excuñada Chloe, se queda embarazada precipitando su suerte.

En cierto momento de la película, se produce un diálogo entre Chris y su mujer a propósito del esfuerzo y la suerte. Para Chloe, el esfuerzo y el trabajo marcan la diferencia, mientras que para Chris, lo es la suerte, la cual suele tener un papel más importante del que queremos afirmar. ¿Pueden el trabajo y el esfuerzo invocar a la buena suerte? No es eso lo que refleja la película. La suerte está en los pequeños detalles, en un poco más de viento o de menos para que la pelota traspase la red y caiga en el campo contrario para anotarnos el punto. En un cierto paralelismo con el inicio de la película, Chris lanza las joyas de la vecina de Nola al río para deshacerse de ellas y que no puedan incriminarlo, pero una de las joyas, un anillo, se estrella con la barandilla del mirador. Parecería que la suerte se le ha terminado al joven asesino, sin embargo, un vagabundo se encuentra con él y se lo guarda; posteriormente, dicho vagabundo será encontrado muerto tras una violenta pelea con otro hombre por un asunto de drogas. El círculo se cierra, y Chris escapa.

En la última de las tres películas, Abe, el profesor de Filosofía, distingue entre azar y suerte, pero no llega a desarrollarla. La suerte no tiene ningún tipo de relación con la justicia ni con el talento; el azar es un elemento dostoievskiano, y está profundamente ligado a la actuación divina. Allen se asegura de que todos sus personajes sean ateos, por tanto, todos advierten en su vida el componente de la suerte, cómo ésta opera escapando al control de los individuos; mientras que ninguno habla del azar, no hay nadie que esté controlando los elementos ni las acciones de nadie; los personajes no son títeres de una deidad que los mueve a voluntad. Es la mera suerte -buena o mala-, y no la planificación del crimen perfecto, la que de algún modo, ajena a los intentos por controlar

cada aspecto de sus vidas, lleva por unos caminos u otros a los personajes de las películas de Allen (Loizaga Martín, 2016).

4. LA EXPERIENCIA DE LA CULPA

¿Es la óptica moral del hombre de negocios más laxa, como la Chris Wilton de *Match Point* o Judah en *Delitos y faltas*? ¿Acaso no nos muestra Allen de manera patente que Chris está dañado por la culpa en el final de la película, y que sus argumentos ante los fantasmas no son más que justificaciones a posteriori, racionalizaciones para sobrellevar la culpa? ¿Encarna mejor la laxitud moral Judah? ¿Para maximizar beneficios es necesario un menor escrúpulo moral? Quizás el personaje más despreciable de los tres sea Abe, el profesor de Filosofía, pues como conocedor de la materia filosófica, sabe lo que está bien y lo que está mal, y no obstante, ¿obra actuando mal, pero comportándose como si obrara bien? ¿O su asesinato es perdonable al tratarse de un juez corrupto que está produciendo sufrimiento a otras personas?

Como lector de Dostoievski, Allen pretende explorar las posibilidades que ofrece un contexto diferente al histórico del ruso, y otra perspectiva moral. A diferencia de Allen, Dostoievski describe un Raskólnikov enfermo de culpa. Literalmente enfermo, es incapaz de salir de la cama durante semanas. Para realizar su crimen, idea un sistema moral del superhombre que lo sitúa por encima de la masa, carente de valor ni utilidad para la sociedad. Raskólnikov es universitario, su deseo es el de convertirse en un hombre de provecho, realizar algo grande para el mundo. La usurera le tiene maniatado y no ve un futuro si tiene que dedicar sus esfuerzos en saldar la deuda; la percibe como un ser inferior a él, y eliminarla sólo supone la liberación para que Raskólnikov pueda convertirse en el hombre que desea ser. Dicho de otro modo, el asesinato de la usurera sólo puede significar un bien para el mundo, según la teoría moral que ha cimentado Raskólnikov.

Sin embargo, aun procurándose una moral donde los inferiores pueden ser pisoteados según la conveniencia de los seres superiores, la experiencia de la culpa es poderosa en Raskólnikov. Su culpa se transforma en paranoia, la paranoia de que está siendo investigado por la policía, la

paranoia de que lo van a vincular con los asesinatos. Esta paranoia no es más que el deseo de que lo incriminen; es el sentimiento de culpa de tal peso que Raskólnikov desea ser descubierto y librarse del peso de su crimen, dejar de tener que seguir ocultándolo. El joven estudiante juguetea con la posibilidad de testificar, sin embargo, decide no hacerlo. En su lugar se va incriminando poco a poco a través de sus actos y de sus propias palabras frente al comisario investigador. Mientras que, como al resto de protagonistas que están siendo objeto de investigación en este texto, la suerte le sonríe y le protege, la conciencia de Raskólnikov actúa en detrimento de su suerte.

La diferencia moral que veremos a continuación con las películas de Woody Allen radica en que para Dostoievski es imposible limpiar la conciencia sin una purga. Por ello, Raskólnikov termina siendo objeto de la justicia, recluido en Siberia. Al joven le redime el amor por Sonia, una joven prostituta que lo acompañará a Siberia. Su aspiración en adelante será la de cumplir su condena -aceptada su culpa, sólo queda redimirse- y vivir una nueva vida junto a su amada. Para Dostoievski, no podía haber moral sin inmortalidad del alma. Es por ello que Raskólnikov -en un pasaje similar que la vivencia personal de Dostoievski con su mujer- recibe de manos de Sonia una Biblia. No es sólo el amor lo que lo redime, es también el sentido que le dota el cristianismo y su discurso sobre el perdón y la salvación eterna. Su castigo tiene entonces sentido, y una vez redimido, su alma podrá salvarse y sus faltas, perdonadas. Redime a Raskólnikov el amor, el amor divino y el amor humano, el de Sonia. A Dostoievski le interesa demostrar que hay un fundamento moral en el universo, y que éste lo dota la divinidad.

Raskólnikov -Dostoievski realmente- se adscribe a la idea religiosa y cristiana de que para todo crimen hay un castigo; sin embargo, para los personajes de Woody Allen, alejados de la fe religiosa que de alguna manera desprecian (recordemos: Judah, hombre de ciencia y escéptico; Chris, en un diálogo llega a mencionar la fe y la religión como el camino fácil; Abe, filósofo y ateo, aunque profundo conocedor de las tesis éticas del racionalismo kantiano, desprecia esta vía por no ajustarse a la realidad del mundo), tienen una forma diferente de experimentar la culpa y la mácula de la conciencia.

Chris reflexiona una dicotomía entre amor y deseo, pero ni siente verdadero amor -su matrimonio con Chloe le sirve para tener una vida materialmente por encima de la media, y poco más, siendo anodina y sin excitantes-, ni la culpa parece desaparecerle. El anuncio del embarazo de su esposa parece más bien rememorarle el asesinato que llevó a cabo de su amanten Nola Rice, y el hijo que ésta esperaba de él.

Chris anhela el castigo por sus actos, signo de que habría algo de sentido y justicia en el universo. No obstante, la vida le premia: no sólo consigue evitar el castigo, sino que además su mujer logra quedarse embarazada después de tanto tiempo intentándolo. Hay quienes opinan que la conciencia de Chris Wilton se apaga, consigue disiparse la culpa y continuar con su vida. No es nuestra tesis. Por más que su boca suelte las palabras «se aprende a seguir adelante» discutiendo con sus fantasmas que lo atormentan, Chris opera con apatía, como vencido por la culpa de sus asesinatos, la culpa por su "premio" de la concepción de un nuevo hijo con su mujer. Escapará de la cárcel, pero continuará en una anodina vida de comodidad material, estrés antes las preocupaciones financieras de su trabajo; una jaula de oro, un castigo diferente a lo esperado.

Abe en *Irrational Man* no sólo no va a tener ningún sentimiento de culpa, sino que el pensamiento sobre el asesinato le va a servir de terapia contra su depresión de vacío existencial. De alguna manera, el asesinato le lleva a una obsesión, hasta un punto irracional. Se trata de salir de los postulados kantianos -de los que da cuenta en sus clases-, exponente del racionalismo moral, para poder mejorar el mundo. Será así como Abe subvierte la norma del deber moral, ayudando al mismo tiempo a una mujer que está a punto de perder la custodia de sus hijos por un juez corrupto. Para Abe, con el asesinato del juez está limpiando el mundo, cometiendo un acto moral superior y definitivo.

Más que sentir culpa, como decimos, Abe va a sufrir un cambio trascendental en su vida. El mundo pasa de ser un lugar hostil carente de sentido ni de incentivos para vivir, a ser un lugar en el cual se puede actuar y cambiarlo, mejorarlo. El asesinato produce un cambio en la mirada que le insufla vitalismo y deseo, un deseo irracional y visceral por su nueva vida.

Su caso recuerda a la explicación platónica del anillo de Giges. En su obra *República* (2011), Platón, en boca de Sócrates, trata de dar fundamento a su explicación sobre la naturaleza de la justicia y la moralidad: hace el mal quien no conoce el bien. Para ello, nos sitúa en un mito donde el pastor Giges dio con un anillo con poderes especiales: al ponérselo en su dedo, el anillo lo volvía invisible.

Vuelto invisible, Giges cometerá una serie de actos que quedarán impunes, satisfaciendo sus más oscuros deseos. En un momento dado, Giges asalta el palacio real, asesina al rey y seduce a la reina. La tesis del personaje de Glaucón, un sofista, es que las personas actúan moralmente por temor al castigo, de modo que si se siguen las leyes no es por convicción, sino por no recibir un castigo proporcional. La justicia, según esta lectura, sería una convención social que los individuos aceptan a regañadientes para evitar sufrimiento y caos.

Sócrates, o más bien Platón a través del personaje de Sócrates, argumenta que la justicia es intrínsecamente valiosa y que un verdadero individuo justo actúa con justicia no por temor a las consecuencias, sino porque la justicia es parte de su alma y contribuye a su bienestar interno. Así, la injusticia corrompe el alma y lleva a una vida desdichada, mientras que la justicia armoniza el alma y conduce a una vida verdaderamente feliz y equilibrada.

Curiosamente, Abe, en *Irrational Man*, se comporta como si su sentido de la justicia hubiese equilibrado su alma y le aportase felicidad. No obstante, será la intranquilidad y la culpa de Jill quien nos muestra la corrupción moral de Abe. Su intento de asesinar a Jill no obedece a ningún sentimiento de justicia, sino al mero hecho de escapar del castigo. Habiendo cometido un asesinato, ¿por qué no un segundo? La experiencia moral de Abe parece corrupta, pudiendo albergar deseos de matar a una joven a la que ha amado y con la que le une una especial amistad que va más allá de la relación maestro-alumna.

A Judah la culpa y el miedo al castigo divino le corroen. Ello le lleva a sentimientos de desdicha, de búsqueda de la fe perdida -recordemos que él se consideraba ateo, un hombre de ciencia y escéptico de la divinidad. En esta búsqueda de sentido religioso, Judah tiene una visión

fantasmagórica de su familia durante la niñez, en la que su padre y su tía se enzarzan en una discusión teológica sobre la ausencia de estructura moral y de justicia en el mundo. Al intervenir el Judah asesino en la visión, el padre le anuncia que todo crimen recibe, tarde o temprano, su castigo.

La culpa para un hombre del talento y el éxito de Judah sólo puede ser pasajera: «Esa es la ficción, yo estoy hablando de la realidad. En el mundo real, las personas arrastran sus culpas, las racionalizan para seguir adelante», dice al final del film. Cuando observa que todo cuanto tenía no sólo no lo ha perdido como castigo divino, sino que al mismo tiempo la justicia impartida por el hombre tampoco lo vincula con el asesinato de Dolores, Judah deja de preocuparse. El asesinato de Dolores fue un éxito más de un hombre exitoso. La culpa y los remordimientos sólo requieren de tiempo para digerirlos, y después un buen día te despiertas y han desaparecido. La vida sigue, todo continúa. La historia la escriben los triunfadores, y la vida de Judah es la historia de un triunfador cuya mácula nadie descubrirá jamás.

A modo de conclusión, de alguna manera, los protagonistas de Woody Allen han roto verdaderamente la convención moral de la sociedad por la que pueden continuar con sus culpas y mala conciencia, un hecho vedado para el Raskólnikov de Dostoievski. Mientras que éstos rompen con la moral del padre religioso o con la moral imperante kantiana, el joven estudiante, quien mejor expone las ideas del superhombre que se alza por encima de la chusma social, se encuentra ante la pureza moral de Sonia, que será definitivamente la voz de la conciencia moral que lo impulse a purgar sus crímenes. En última instancia, Raskólnikov es preso de su sólida conciencia moral.

Para Allen, todo es más complicado: en este mundo sin moral, el hombre de éxito no se puede permitir tener escrúpulos morales. La moral es para aquellos que se quedan uno o dos escalones por debajo, esto es, el ser humano corriente. Para ser alguien excepcional, la moral no ha de ser un impedimento. No obstante, Allen no está de acuerdo con que las cosas tengan que ser así, tan sólo refleja el mundo que ve, en el que vive. ¿Cabe alguna otra forma que no sea bajo las lentes del cinismo? ¿Es posible un cambio social que imponga una nueva mirada moral en el modo

de conducirnos? La respuesta de Allen quizá sea la del escéptico. El mundo continúa, la música sigue sonando, continuemos con el baile.

5. REFERENCIAS

Allen, W. (2021). *A propósito de nada. Autobiografía*. Alianza.

Castro, S. J. (2007). "Delitos y faltas de Woody Allen: ¿Existe una estructura moral trascendente?" en *Anthropos*, 216: 138-149.

Dostoievski, F. (2009). *Los hermanos Karamazov*. Cátedra.

Dostoievski, F. (2011). *Crimen y castigo*. Debolsillo.

Lozaiga Martín, M. R. de (2016). "*Crimen y castigo* y *Match Point*. Más allá del azar" en *Mundo Eslavo*, 15: 39-49.

Luque, R. (2005). *En busca de Woody Allen. Sexo, muerte y cultura en su cine*. Ocho y medio.

Platón (2011). *República*. Alianza.

Víquez Jiménez, A. (2010). "Woody Allen lee a Dostoievski" en *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 36 (1): 157-172.

Zweig, S. (2011). *Tres maestros (Balzac, Dickens y Dostoievski)*. Acantilado.

"TO SILS-MARIA WITH LOVE". ECOS DE NIETZSCHE EN LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA DE WOODY ALLEN

VALENTÍN NAVARRO CARO
Centro Universitario San Isidoro

1. A MODO DE JUSTIFICACIÓN: LAS «MENTES PARALELAS» DE NIETZSCHE Y ALLEN

Allan Stewart Königsberg[38], más conocido como Woody Allen, nacido en 1935 en la ciudad de Nueva York, ha generado, a lo largo de toda su filmografía, un modo único de hacer cine. En efecto, Allen no solo hace comedia o drama o ciencia ficción, sino que lo hace de un modo tan particular y «suyo» que puede decirse que se ha convertido en su propio género cinematográfico, dando lugar a lo que García-Abad (2018) llama uno de los más originales y valorados estilos de creación de los últimos años.

Solo esto bastaría para justificar un análisis completo y profundo de su obra artística. Pero hay más. A este estilo propio, Allen suma su carácter disruptivo, rompedor, renovador. Es, puede decirse, el cineasta «del martillo», que destruye a la vez que re-crea los géneros cinematográficos que trata (García Barrero, 2017). Y lo hace, no desde la frivolidad o la superficialidad, sino haciendo girar su producción artística en torno a los grandes temas de la condición humana: el dolor, la muerte, el amor, el sexo, etc. (Rodríguez Chico, 2009; Granados Sancho, 2008).

Es precisamente esta re-flexión (en el sentido etimológico del término) de Allen sobre las grandes constantes antropológicas lo que ha hecho que el análisis de su obra se haya abordado desde múltiples perspectivas,

[38] No deja de ser remarcable que, en su nombre registral, Allen lleve el apellido de Königsberg, aquella ciudad en la que nació y vivió casi toda su vida Immanuel Kant (Kuehn, 2024).

no siendo de menor interés el estudio de las conexiones entre la producción de Allen y la Historia de la Filosofía (García Pavón, 2021).

No obstante, es también cierto que los estudios más comunes vinculan al director neoyorkino con el mundo de la psicología, en general, y del psicoanálisis freudiano, en particular. De hecho, es casi un cliché decir que Allen tiene una forma «neurótica» de hacer cine (Caerols, 2014). Desde ahí, se han sucedido todo tipo de estudios que miran el cine woodyallensiano solo como una especie de exposición artística de principios freudianos. Éste es el prejuicio que se intenta batir – o discutir, al menos – desde las páginas que siguen.

El objetivo de este capítulo es ofrecer una visión o interpretación alternativa de la «neurosis» woodyallensiana, que no la vincula con el psicoanálisis, sino con el conflicto entre lo apolíneo y lo dionisíaco y, más profundamente, con la filosofía del pensador «sin tierra[39]» Friedrich Nietzsche. Este conflicto, que en su juventud Nietzsche (2012) sitúa al origen de la cultura, se percibe también, en su obra posterior, como latiendo dentro de la pulsión existencial de cada individuo, convirtiéndolo en un ser dicotómico y, hasta cierto punto, distanciado de sí mismo.

Desde la tensión entre lo apolíneo y lo dionisíaco, Nietzsche arranca su camino – y su tarea existencial – de crítica de la cultura moderna, que para él es la contemporánea. Desde las páginas de sus libros – algunos de ellos, como el Zaratustra, autoeditados (Prideaux, 2019) – denunciará todo lo que en su sociedad hay de hipocresía, banalidad, aburrimiento, hastío y servilismo. Levantando todo velo que caiga a la altura de sus manos, hará ver los rostros auténticos que subyacen a las máscaras de racionalidad, cientificidad y solidaridad, elegidas para ocultarlos[40]. Hará tomar conciencia a sus lectores – a los que percibirá como oyentes de una palabra profética (Nietzsche, 2011a) – del vacío

[39] Aunque es habitual situar a Nietzsche entre los filósofos alemanes, lo cierto es que, al ser nombrado profesor y trasladarse a la Universidad de Basilea, Nietzsche renunció a la nacionalidad alemana, pero no llegó nunca a adquirir la suiza, por lo que fue toda su vida un apátrida (Sánchez Meca, 2018).

[40] La metáfora – ¡preciosa! – de la distancia entre la máscara y el rostro que, a su vez, hace del rostro una máscara, puede verse en Nietzsche (2011).

existencial – y ontológico – que rodea a toda existencia humana. Así lo expresará el mismo:

> Conozco mi suerte. Sé que algún día mi nombre irá asociado al recuerdo de algo terrible, de una crisis como jamás la había habido en la Tierra, de la más profunda colisión de conciencia, de una decisión tomada, mediante un conjuro, contra todo lo que hasta ese momento se había creído, exigido, santificado. Yo no soy un hombre, soy dinamita (Nietzsche, 2011b)

Y, en gran medida, haciendo epojé de todo el aparato profético, dramático y solemne que es propio de Nietzsche, esa misma tarea de crítica cultural, esos mismos objetivos, se pueden percibir en una lectura atenta de la obra de Allen. Al menos, eso es lo que pretende mostrar este capítulo, aunque solo sea para iniciar una (¿nueva?) línea de discusión.

En efecto, puede defenderse que en Allen asistimos a la pugna atávica entre lo dionisíaco y lo apolíneo. Una pugna que se percibe a varios niveles: a nivel de la narración, donde lo dionisíaco amenaza en todo momento con irrumpir de forma desbordante y destructiva, mientras que lo apolíneo intenta mantener la racionalidad narrativa; a nivel de los personajes, donde algunos/as de ellos/as conviven con una dualidad de pulsiones que, en ocasiones, amenaza su propia integridad...

Así, puede señalarse como tesis a fundamentar que la pretendida neurosis existencial o estética o narrativa a la que tanto se ha aludido en la obra de Allen, no es, sin embargo, más que el reflejo, el efecto de una causa más profunda: esta pugna entre la fuerza originaria que reside en todo acto creador y la razón lógico-ordenadora y tiránica, que quiere domarlo y encasillarlo todo en unos esquemas concretos y cómodos.

Ahora bien, dicho lo anterior es también necesario hacer una matización metodológica y señalar que, si bien las páginas que siguen ofrecen una interpretación alternativa, lo cierto es que dicha interpretación solo tiene la pretensión de ser una de las posibles. Como recuerda Ricoeur (2000), en última instancia, es imposible saber cuál es la interpretación correcta más allá de toda duda razonable. Solo podemos aspirar a las interpretaciones probables. Ese es el drama de toda tarea hermenéutica: vivir siempre en la provisionalidad.

Por consiguiente, no se intenta defender que esta interpretación sea la canónica, o que efectivamente Allen tenga la intención consciente de

reactualizar a Nietzsche en todas o algunas de sus películas. Esto obligaría a probar la influencia del segundo en el primero con los criterios de rigurosidad que exige Skinner (2007) y ello desborda el ámbito y la naturaleza de este escrito.

Antes bien, como se ha dicho, no es esa doxografía científica y académica la que se busca, sino la exposición serena de una lectura personal, en la convicción de que la obra de Allen y la de Nietzsche pueden ser leídas en muchas claves, también en paralelo, sin que se tenga nunca a mano una herramienta para saber cuál de las lecturas es la «más» correcta.

A lo dicho ha de sumarse que no es, tampoco, ésta una interpretación nueva: existe estudios, como los de Urbina (1999) o Acle (2021), que vinculan la visión trágica de la vida en Nietzsche y su (posible) influencia en la filmografía de Woody Allen. Y ello porque, como se ha indicado, ambos autores se centran sobre los mismos temas: suerte, azar, devenir, muerte. Y realizan, a través del arte, la misma crítica a los grandes metarrelatos (Barrios, 2014).

A los estudios anteriores lo que suma este breve capítulo es el análisis de la presencia, en la obra de Allen, de los elementos apolíneo y dionisíaco, como suerte de explicación de la «neurosis» que parece atacar a los personajes que desfilan por el universo woodyallensiano.

2. LO APOLÍNEO Y LO DIONISÍACO EN «EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA»: LA OBRA DENTRO DE LA OBRA

En 1869, apenas terminados sus estudios de filología, por recomendación directa de su maestro y protector, Friedrich Ritschl, Nietzsche fue nombrado profesor de la Universidad de Basilea sin haber alcanzado el grado de Doctor y sin tener, en su haber, ninguna publicación relevante (Morey, 2018). Precisamente para subsanar esto último, el propio Ritschl recomendó a su joven discípulo que se pusiera a trabajar sobre un ensayo que, de algún modo, justificara las esperanzas depositadas en él.

El resultado de ese trabajo fue «El nacimiento de la Tragedia», publicado en 1872, cuando Nietzsche contaba 28 años, y que significó todo lo contario de aquello para lo que había sido pensado. En lugar de situar

al joven profesor de Basilea como una de las grandes mentes de la filología, el libro recibió fuertes críticas y provocó la pérdida de todo el prestigio de Nietzsche como filólogo.

Crítico acérrimo de esta obra fue Ulrich von Wilamovitz, que no solo cuestionó su metodología, sus conclusiones y hasta su lenguaje, sino que llegó a decir que el libro era tan malo y su autor tan cuestionable, que cualquier estudiante que fuera a las clases de Nietzsche vería comprometido su futuro como filólogo (Prideaux, 2019). El efecto fue inmediato y devastador: las clases de Nietzsche quedaron desiertas y la mayoría de los cursos que propuso a la Universidad no se llevaron a cabo «por falta de alumnos» (Morey, 2018). A estas críticas se sumó, además, el silencio – doloroso para Nietzsche[41] – de sus amigos y, especialmente, de su maestro. Nadie, salvo tímidas excepciones, saldría en defensa del libro ni de su autor.

Las críticas, en realidad, no iban desencaminadas. La filología académica quería leer una obra basada en el análisis lingüístico y textual. Nietzsche, por el contrario, transciende esta metodología y convierte el análisis de la tragedia griega en una denuncia de la cultura ilustrada y de su ilusión de dominio.

Como maravillosamente señala Barrios (2014), Nietzsche, en esta obra, tuvo la valentía de «desmontar todo el constructo idealista de la cultura europea» (p. 13), desde sus orígenes, haciendo así aflorar su trasfondo trágico. Nietzsche forzó a que su sociedad mirara más allá de los muros que había levantado para sentirse segura, de los relatos que se había fraguado y contado para darse legitimidad y validez.

Esa apariencia de racionalidad no es, para Nietzsche (2012) más que el resultado de la prevalencia de lo apolíneo, cifrado en la presencia desmedida de una voluntad de dominación, que instrumentaliza el mundo en torno y ahoga las fuerzas más vivas del ser humano, civilizándolo y domesticándolo a costa de su propia condición.

---

41 Esto marcará profunda y psicológicamente al propio Nietzsche, que volverá sobre este episodio en un capítulo del Zaratustra, al que titulará «De los doctos».

Esta civilización se consigue a base de eliminar el elemento creativo, la fuerza desbordante, la afirmación pura, la pulsión de la vida plena, que Nietzsche identifica con el ámbito de lo dionisíaco.

A través del juego de estos dos elementos, lo apolíneo y lo dionisíaco, Nietzsche se alza como un agudo crítico de la cultura de su tiempo. Y su crítica girará en torno al concepto de decadencia, es decir, partirá de la tesis de que la cultura en la que vive, lejos de ser la mejor de las posibles, en realidad, se está desmoronando. Y ello porque se trata de una sociedad que, dándole prevalencia al elemento apolíneo, ha exacerbado su carácter racionalista. Está hecha para la masa y, por ello, ahoga al genio creador, al que es capaz de canalizar y aglutinar lo mejor de su tiempo.

A esta cultura racionalista y reconfortante la acusa Nietzsche de ser incapaz de novedad, espiritualmente pobre y carente de creatividad. En otras palabras: la acusa de ser una cultura agotada (Sánchez Meca, 2018). E imputa este agotamiento a un excesivo racionalismo, cifrado en creer que hay una estructura racional y objetiva de la realidad, que el ser humano puede conocer y a la que debe adecuarse. Y, al origen de esta idea, Nietzsche (2012) sitúa a Sócrates.

En el diagnóstico nietzscheano, para salir de la decadencia es necesario recuperar la visión dionisíaca del mundo. Aquella que tenían los griegos anteriores a Sócrates, pues, a decir de Nietzsche, será esta actitud presocrática la que ayude a reconstruir el verdadero sentido de las ideas de mundo, verdad, vitalidad e irracionalidad.

Si la cultura no quiere morir anquilosada y ahogada bajo el peso de las estructuras que construye para ocultarse la verdad, debe ir a las raíces irracionales, de donde parte y toma su vitalidad toda forma de creatividad. Sin *pathos,* sin Dionisos, lo único que queda es sentarse a la cama del enfermo y esperar que llegue el fatal desenlace.

Y este es el sentido que se recupera, según Nietzsche (2012) a través del arte y, más concretamente, de la tragedia, que no es sino una forma de representación. Según Nietzsche, a lo que el público asiste en la Tragedia griega es a una obra dentro de la obra: puede pensar que está viendo la historia de Electra, de Medea o de Antígona, sin embargo, a lo que asiste es a un conflicto atávico, a una pugna titánica que termina en una suerte

de reconciliación: aquella entre el elemento dionisíaco, desbordante y terrible, fuerza divina y creadora, reflejado en la música; y el elemento apolíneo, recto, lineal, racional, plasmado en la letra y la métrica de la poesía. El consenso entre ambos elementos es la obra que ve el público (la historia de Electra, Medea o Antígona), que solo es posible porque, previamente, Dionisos y Apolo han llegado a algún tipo de consenso.

Esta es la gran tragedia de la Historia: que mientras tiene lugar la verdadera lucha, mientras la *ratio* asesina al *pathos,* el público – la gente, la masa – permanece en la superficie, centrada en sus pequeños dramas cotidianos, sin percatarse de cuál es el verdadero fondo de su historia.

3. LO APOLÍNEO Y LO DIONISÍACO MÁS ALLÁ DE LA TRAGEDIA GRIEGA

Expresado lo anterior, podría pensarse que, quizá, los críticos de Nietzsche tenían razón. En lugar de analizar la tragedia griega, lo que parece que hace Nietzsche es tomarla como excusa para soltar sus propias ideas filosóficas. La realidad es mucho peor: lo que de verdad hizo Nietzsche fue utilizar la tragedia griega para escribir una apología de su gran amigo Richard Wagner[42]. De hecho, cuando rompa con Wagner, se desdirá de las tesis mantenidas y le quitará al arte – en general – y a la ópera wagneriana – en particular – el «privilegio» de ser el gran instrumento de refundación cultural.

Si esto es así – y lo es – cabría preguntarse qué interés puede tener volver sobre estas ideas. La verdad es que, fuese su intención o no, el análisis de Nietzsche – más allá de la intrahistoria de la obra particular – es tremendamente certero. En efecto, lo que el filólogo convertido en filósofo hace es advertir la presencia en el ser humano de dos impulsos: uno de dominación, que quiere gobernar sobre el entorno, instrumentalizarlo e incorporarlo; y otro de ignorancia, que busca protegerlo de las verdades más duras (Lemm, 2021).

Ambos impulsos han producido una sobredimensión del elemento

[42] Que, dicho sea de paso, no sale en su defensa cuando el libro es recibido con hostilidad, frialdad e indiferencia por la filología más académica y academicista.

apolíneo, no solo en el arte, sino en todos los ámbitos de la vida: el ser humano actual no quiere conocer, sino dominar. Reduce todo su mundo a instrumento y convierte su razón en una herramienta óptima para este fin. A finales del s. XIX (Nietzsche muere en 1900), el ser humano está aprendiendo a dominar la distancia y el tiempo con la invención de nuevos medios de transportes; ha derrotado a la noche y a sus fantasmas con la luz eléctrica; gana paso frente a las enfermedades con los últimos descubrimientos médicos. Los años sucesivos, las cosas irán mucho mejor: la razón instrumental conseguirá doblegarlo (casi) todo y, ya en el s. XXI, algún autor se permitirá el lujo de comenzar un libro señalando que «en los albores del tercer milenio, la humanidad se despierta y descubre algo asombroso. La mayoría de la gente rara vez piensa en ello, pero en las últimas décadas hemos conseguido controlar la hambruna, la peste y la guerra» (Harari, 2015, 11).

Para Nietzsche, todo esto es síntoma del mismo mal: el miedo a la vida, a la verdadera vida y a sus verdades más auténticas y, en cierto modo, terribles. Lo apolíneo levanta en torno al ser humano un velo, una suerte de holograma, creando un mundo artificial en el que este se siente cómodo, protegido y, sobre todo, distraído. Pero no es más que eso: algo frágil, cuyo único fin es evitar que se tenga que mirar al abismo durante mucho tiempo.

Frente a este triunfalismo apolíneo, Nietzsche apuesta por una nueva concepción de la vida y de la cultura: una que mira al ser humano como inserto en una naturaleza que le dicta sus mejores cualidades (Lemm, 2021). Esta nueva concepción de la vida no tiene otro sentido que la liberación, en el sentido que señala Sánchez Meca (2000): como una salida de la tiranía de la cultura racionalista y racionalizante.

Solo abandonando el tierno e inhabilitante abrazo de lo apolíneo puede el ser humano llegar hasta lo que puede ser. Para ello, ha de abandonar el camino seguro de los pasos ya trazados y hacer – y ser – su propia senda. Esta no es una tarea fácil y, como indica Mayo (1999), no hay modo alguno de iniciarla que no sea haciendo aflorar lo dionisíaco mediante una deconstrucción de lo apolíneo.

A esta deconstrucción contribuye la obra de Woody Allen.

4. LO APOLÍNEO Y LO DIONISÍACO EN WOODY ALLEN

Alcanzado este punto, hay quien estará pensando «¡Por fin se habla de Woody Allen!» y quien, a mayor abundamiento, llevará ya varios párrafos dándole vueltas a la idea de si no es muy forzada esta conexión entre las películas de un director neoyorkino de finales del s. XX y principios del XXI y una obra de filología del s. XIX dedicada a la tragedia griega.

El propio atrevimiento de aunar ambos mundos parece, en efecto, sacado de una película de Woody Allen.

Ahora bien, hay que decir que ya existen estudios que analizan la conexión entre la obra de Allen y la tragedia griega como género dramático (García Barrero, 2017). En este sentido, puede verse el estudio de Terol Plá (2017) dedicado a explorar las conexiones e influencias existentes entre el mito de Edipo y «Mighty Aphrodite» (1995).

Partiendo de estos estudios, y de lo dicho hasta ahora, lo que cabe preguntarse es si Allen ha recuperado de la tragedia griega no solo los argumentos, sino también esa «obra dentro de la obra», esa tensión entre lo apolíneo y lo dionisíaco y, sobre todo, si lo usa con la misma función de crítica que lo hace Nietzsche.

Lo primero que hay que señalar es que Allen, en la mayoría de sus películas, juega con una tensión existente entre lo que Barrios (1999) llama el intelecto logificador – representante excelso de lo apolíneo – y la tensión emocional y el drama existencial – manifestación interna de lo dionisíaco.

El primero – el intelecto logificador – suele estar presente en el ámbito narrativo. Por ejemplo, en «Annie Hall» (1977), este elemento apolíneo queda reflejado en la estructura narrativa de la película (que es bastante racional y ordenada) y en la articulación de unos diálogos ingeniosos y reflexivos. En «Manhattan» (1979) se puede percibir esta pulsión apolínea en la cinematografía en blanco y negro y, sobre todo, en la representación idealizada de la ciudad de Nueva York. Y en «Hannah and her Sisters» (1986) en la estructura coral de una película que presenta diferentes historias de manera ordenada.

El segundo – el elemento dionisíaco – está también patente en estas películas, bajo la forma de las emociones intensas y las complicadas relaciones humanas que pueden verse en «Annie Hall» (1977), las infidelidades y crisis personales de «Manhattan» (1979) y en los dilemas morales y existenciales de «Hannah and her Sisters» (1986).

Como ocurría en la tragedia griega, esto es una historia dentro de la historia. Es un conflicto metanarrativo entre el escenario y el *tempo* de la historia y la misma historia en sí, entre la estructura del pasar (apolínea, racional, dominante) y lo que pasa (dionisíaco, vital, imprevisible). Es este conflicto, además, el que hace posible toda narración, al igual que la lucha maniquea entre los principios apolíneo y dionisíaco hace posible toda forma de arte que tenga un elemento coral.

Lo que se percibe de esta pugna metanarrativa es, en realidad, lo mismo en la obra de Nietzsche que en las películas de Woody Allen: que la racionalidad del argumento – de la cultura, del mundo en torno, de las estructuras construidas – no salva la irracionalidad presente en lo profundo del ser humano. Antes bien, la hace cada vez más evidente. En efecto, los dilemas morales, las crisis existenciales, los dramas emocionales, solo lo son porque lo apolíneo los suscita y los condena. Porque los personajes quieren coincidir con lo apolíneo, quieren darle al espectador una estructura salvada y salvífica, algo a lo que agarrarse para huir del drama existencial; y, sin embargo, es precisamente ese drama el que acaban provocando.

Esta dicotomía metanarrativa queda especialmente patente en «Blue Jasmine» (2013). El argumento es común[43], predecible y lineal: matrimonio triunfador de la alta sociedad, él (Alec Baldwin) exitoso empresario, ella (Cate Blanchet) mujer de la *jet set*, acostumbrada a cierto tren de vida. Un día sobreviene el desastre. Alguien llama a la puerta y pronuncia las palabras más terribles que pueden escucharse en esa situación: el equivalente estadounidense a la Agencia Tributaria. A partir de ahí ya

---

[43] Presente, por ejemplo, en el capítulo 348 de «The Simpsons», estrenado el 20 de marzo de 2005, en el que Marge comienza una fase de ahorro intenso tras ver en la televisión un programa en el que una mujer de la alta sociedad pierde la cabeza al morir su marido y no poder seguir con el mismo estilo de vida.

puede aventurarse que la cosa no acabará bien. Estos tipos nunca terminan sus inspecciones regalando helados y jugando al *baseball.* El resto es casi un cliché: él, a la cárcel; los bienes, embargados; los acreedores, expectantes; y ella, a compartir piso con su hermana (Sally Hawkins), que vive de una forma mucho más modesta junto a su novio (Bobby Cannavale) y sus dos hijos.

Desde el punto de vista de lo apolíneo, puede decirse que el sistema funciona: la justicia triunfa y los «malos» reciben su merecido. La racionalidad de la narración ha sido salvada. Lo que debería hacer ahora, según el intelecto logificador, la pareja de ex-triunfadores es seguir las fases de la culpa postcristiana occidental: examen de conciencia, dolor del mal cometido, arrepentimiento y propósito de enmienda, buscando la redención en la aceptación de la propia situación o en la filantropía exagerada.

Pero no es esto lo que ocurre. Y aquí está lo interesante – al menos para este estudio – de esta película. Jasmine (Cate Blanchet) no se resigna, combate y, de este modo, ejemplifica la pugna entre lo apolíneo que, quiere salvar la linealidad de la narración, y lo dionisíaco, que irrumpe para salvar la continuidad de la película. Pues lo interesante de esta cinta no es si hubo o no fraude fiscal, si ella denunció al marido a cuenta de cierta infidelidad o si, por el contrario, los de Hacienda ya lo tenían bien fichado. No. Lo interesante aquí es cómo la fuerza de la vida se abre camino y un personaje lucha contra el argumento que le ha sido impuesto, al modo en que lo hace el protagonista de «Niebla», combatiendo contra la *ratio* de Miguel de Unamuno.

Es fácil interpretar la película comentada desde una perspectiva apolínea y criticar a Jasmine por querer volver a toda costa a la vida que perdió (en este sentido, puede verse Ballén, 2014). Parece alguien incapaz de aceptar su propia situación y que hace a los demás culpables de su propia miseria. Pero no es esto lo que ocurre: lo que se ve es un personaje fuerte, independiente y valiente luchando, no contra las circunstancias narrativas, sino contra el propio argumento, que le impone el tener que aceptar su propia situación: confórmate con lo que te ha tocado, adáptate a tu cárcel.

Jasmine es un personaje profundamente dionisíaco precisamente porque es fuerza incontrolable en cualquier tipo de narración. Véase que

tampoco se ajusta al mundo privilegiado que vive en primera instancia y es ella la que acaba provocando su ruptura. Es un personaje-dinamita, en el sentido nietzscheano: la situación que se ha pensado para ella siempre es susceptible de ser lanzada por los aires. Precisamente por eso acaba como el propio Nietzsche, colapsando en mitad de la calle.

Y esta lectura nietzscheana no es privativa de esta película. Si bien, debido a la naturaleza y a la extensión de este capítulo es imposible detenerse en la infinidad de ejemplos que pueblan el universo de Allen y que reflejan, de forma clara, la lucha entre el elemento apolíneo y el elemento dionisíaco.

Solo un detalle más para conectar este aspecto de la filosofía nietzscheana y la filmografía de Allen: la continua reinvención. La vida apolínea – aquella que es más habitual en la práctica – es la que sigue el curso de los acontecimientos, la lógica, la lineal, la predecible. La vida dionisíaca, por el contrario, tiene una fuerza inventiva que reclama para ella – continuamente – la absoluta apertura de posibilidades. Por eso, cuando Nietzsche tiene que buscar una imagen acorde al superhombre, elige al niño, al que tiene siempre todo el futuro por construir (Sánchez Meca, 2013).

La vida dionisíaca se cifra en vivir muchas vidas. Esto diche Morey (2018) que intentó Nietzsche a lo largo de toda su existencia; y esto, haya conexión o no, es también lo que ha hecho Allen: ha experimentado más allá de toda lógica, precisamente para mostrar lo absurdo de todas las construcciones culturales. Por eso su cine – y su persona – levantan pasión y rechazo. Lo mismo ocurrió – y ocurre – con Nietzsche y sus libros: atraen y asustan. Es el abismo: uno puede mirarlo de vez en cuando, pero, si no se tiene cierto cuidado, se acaba cayendo en la cuenta de que es el abismo el que te mira a ti.

REFERENCIAS

Acle, D. (2021). La visión trágica de la vida: una intersección clave entre la filosofía de Friedrich Nietzsche y la filmografía de Woody Allen. *Foto Cinema: revista científica de cine y fotografía,* 23, 349-372.

Ballén, J. S. (2014). Cine y Filosofía: pensar la ética de las virtudes en *Blue Jasmine. Episteme: revista de divulgación de estudios socioterritoriales*, 6 (2), 203-207.

Barrios Casares, M. (2014). Abrazado al caballo. Aspectos de la relación entre Nietzsche, el nihilismo y las vanguardias. *Estudios Nietzsche,* 14. 11-32.

Barrios Casares, M. (1999). Intelecto logificador y voluntad creadora en Friedrich Nietzsche. *Daimón. Revista de Filosofía,* 18, 99-111.

Caerols, R. (2014). Mitos de la creatividad, el genio y la locura a través de la obra de Woody Allen. *Doxa.comunicación,* 20, 33-64.

García-Abad García, M.T. (2018). Bufonería y *cinetextualidad* en la obra de Woody Allen: Literatura y Cine. *Signa,* 27, 343-367. UNED.

García Barrero, M. (2017). Woody Allen: la parábasis en *Annie Hall. Acotaciones,* 38, 127-152.

García Pavón, R. (2021). Kierkegaard y Woody Allen: el humor como condición ética del devenir existencial del individuo. *Ética y Cine,* 11 (2), 19-53.

Granados Sancho, M.A. (2008). Amor y muerte en Woody Allen. *Isagogé,* 5, 74-78.

Harari, N. Y. (2015). *Homo Deus.* Debate.

Kuehn, M. (2024). *Kant. Una biografía.* Akal.

Lemm, V. (2021). La antropología filosófica de Nietzsche. Del humanismo cristiano “anti-natural” al naturalismo dionisíaco. *Anuario Filosófico*, 54 (1), 85-106.

Mayo, G. (1999). Nietzsche: pensar más allá de la identidad. *Thémata,* 23, 387-392.

Morey, M. (2018). *Vidas de Nietzsche.* Alianza.

Nietzsche, F. (2012). *El nacimiento de la tragedia*. Alianza.

Nietzsche, F. (2011a). *Así habló Zaratustra.* Alianza.

Nietzsche, F. (2011b). *Ecce Homo.* Alianza.

Prideaux, S. (2019). *¡Soy dinamita! Una vida de Nietzsche.* Ariel.

Ricoeur, P. (2000). *Del texto a la acción*. Fondo de Cultura Económica.

Rodríguez Chico, J. (2009). Woody Allen o la construcción de la identidad en el mundo posmoderno. *Filmhistoria online,* 19 (2-3).

Sánchez Meca, D. (2018). *El itinerario intelectual de Nietzsche.* Tecnos.

Sánchez Meca, D. (2013). Figuras del ultrahombre *(übermensch)* nietzscheano. *Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas,* 12. 13-29.

Sánchez Meca, D. (2000). Arte, mentira y liberación: Una perspectiva nietzscheana. *Contrastes. Revista interdisciplinar de filosofía.* 5, 297-312. Universidad de Málaga.

Skinner, Q. (2007). Significado y comprensión en la Historia de las ideas. Bocardo, E. (ed.). *El giro contextual. Cinco ensayos de Quentin Skinner y seis comentarios.* Tecnos.

Terol Plá, G. (2017). Woody Allen ante el mito de Edipo. *Myrtia,* 32, 189-207.

Este libro se terminó de elaborar en septiembre de 2024
en la ciudad de Sevilla, bajo los cuidados de
Francisco Anaya Benítez, director de Egregius editorial.